

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PLANCHES DE BANDE DESSINÉE DE PIERRE DUPRAS PUBLIÉES
DANS LE JOURNAL *QUÉBEC-PRESSE* (1969-1974) : CONTEXTE ET
ANALYSE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
CAMILLE ST-CERNY-GOSSELIN

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de recherche, Dominic Hardy, pour son soutien, sa rigueur et la confiance qu'il m'a accordée tout au long de ce projet. J'ai beaucoup appris grâce à lui, mais j'ai aussi pu expérimenter de nombreuses facettes de la vie universitaire.

Un grand merci à Pierre Dupras qui a généreusement répondu à mes questions.

Je souhaite souligner l'aide financière précieuse que m'a accordée le Conseil de Recherche en Sciences Humaines ainsi que le programme de bourses d'excellence de l'UQAM.

Je tiens à remercier mes collègues de l'équipe CASGRAM, Nancy Perron, Julie-Anne Godin-Laverdière et Josée Desforges pour leur présence réconfortante et enrichissante tout au long de mon parcours. Je veux aussi souligner l'aide précieuse que m'ont apportée mes collègues et amies Véronique Gagnon et Andréanne Lesage par leur écoute attentive et leurs conseils avisés.

Merci aussi à ma famille, à mes précieuses sœurs, à mon père et particulièrement à ma mère d'avoir toujours cru en ma capacité de mener à bien ce projet.

Finalement, merci à mon incontournable Jean, qui m'a supportée à travers les hauts et les bas de ce travail. Sa présence chaleureuse, ses encouragements et son aide technique m'auront été indispensables. Merci aussi à Charlie, de m'avoir donné le dernier élan d'inspiration.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX.....	xiii
RÉSUMÉ	xiv
INTRODUCTION	1
PARTIE I	
CONTEXTE	28
CHAPITRE 1	
LE PRINTEMPS DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE ET LA CONTRE-CULTURE DESSINÉE : UNE HISTOIRE ENTREMÊLÉE	29
1.1 La contre-culture et la création de lieux de diffusion alternatifs.....	30
1.1.1 Une esthétique contre-culturelle?.....	36
1.2 Chiendent comme instigateur du printemps et l'internationalité de la contre-culture	37
1.3 Les supports de diffusion de la bande dessinée québécoise.....	41
1.3.1 <i>Mainmise</i> et les revues de bande dessinée : une association obligée?	42
1.3.2 La bande dessinée dans les journaux : La Coop les p'tits dessins	47
1.3.3 L'album de bande dessinée dans la contre-culture.....	50
1.3.3.1 <i>Oror 70</i> : autonomisation d'une pratique et d'une nation.....	51
1.3.3.2 <i>L'histoire du Québec illustrée</i> : réappropriation et propositions	55
1.4 Les événements de la bande dessinée : légitimation de la pratique	59
1.5 Conclusion	64
CHAPITRE II	
TRANSFORMATION DES MÉDIAS ET VISUALITÉ DE <i>QUÉBEC-PRESSE</i>	66
2.1 Contestation et turbulences dans les médias	67
2.2 <i>Québec-Presse</i> : un outil au contre-pouvoir	71
2.3 <i>Québec-Presse</i> : la fin de l'aventure et les critiques	75
2.4 La visibilité de <i>Québec-Presse</i>	80
2.4.1 Chiendent et <i>Québec-Presse</i> : uniformité et ambiguïté	82

2.4.2 Pierre Dupras : caricature, bande dessinée et illustration.....	84
2.4.2.1 Analyse des caricatures.....	85
2.4.2.2 Pierre Dupras : dessinateur-vedette de <i>Québec-Press</i>	89
2.4.3 Les derniers mois	92
2.5 Conclusion	93
PARTIE II	
ANALYSE.....	94
CHAPITRE III	
APPROCHES MÉTHODOLOGIQUE ET THÉORIQUE	95
3.1 Approches théoriques en bande dessinée : définitions et perspectives québécoises	95
3.2 Marshall McLuhan : <i>cool</i> et <i>hot</i>	97
3.3 L'organisation de la planche : Thierry Groensteen et Benoît Peeters.....	99
3.4 Scott McCloud	105
3.5 Analyse quantitative en histoire de l'art	108
CHAPITRE IV	
ANALYSE DES PLANCHES DE PIERRE DUPRAS PUBLIÉES DANS <i>QUÉBEC-PRESSE</i> : PROCÉDÉS VISUELS ET THÉMATIQUES.....	111
4.1 Procédés visuels	111
4.1.1 Évolution stylistique	112
4.1.2 Influences stylistiques	115
4.1.3 Organisation de la planche	117
4.1.4 Particularités visuelles.....	121
4.1.4.1 Cadre et cases.....	122
4.1.4.2 Journaux	123
4.1.4.3 Utilisation du texte	125
4.1.4.4 Visage-signature, autoreprésentation et alter ego	126
4.2 Thématiques	128
4.2.1 Thèmes	130

4.2.1.1 Le terrorisme, le FLQ et l'utilisation de la violence	132
4.2.2 Récurrence des personnages	138
4.2.3 Relations aux unes (et à <i>Québec-Presse</i>)	141
4.2.3.1 La concordance entre les figures représentées et leur présence en une	146
4.3 Conclusion	152
CONCLUSION	154
ANNEXE A	
ILLUSTRATIONS	164
ANNEXE B	
ENTREVUE AVEC PIERRE DUPRAS	223
ANNEXE C	
TÉMOIGNAGE ÉCRIT : PIERRE RAMBAUD	234
ANNEXE D	
LETTRES DE DÉMISSION REMISES À <i>QUÉBEC-PRESSE</i>	239
ANNEXE E	
INVENTAIRE DES TRAVAUX DE PIERRE DUPRAS POUR <i>QUÉBEC-PRESSE</i>	245
Inventaire des planches de bande dessinée	245
Inventaire des caricatures	251
Inventaire des planches exploratoires	253
Inventaire des illustrations et autres	254
Inventaire des articles en lien avec Pierre Dupras	255
ANNEXE F	
TABLEAUX D'ANALYSE	256
Analyse de l'organisation de la planche	256
Analyse des procédés visuels	263
Analyse des thématiques en une	287
Analyse des mentions des personnalités politiques en une	298
BIBLIOGRAPHIE	305

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	DUPRAS, Pierre. <i>Il faut être fier d'être Canadien!</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 31 mai 1970, p. 24a.	164
2	LECLERC, Fernand. <i>Titre inconnu</i> . Reproduction mécanique (illustration). Publiée dans <i>OVO photos</i> , Décembre 1970, n° 1, p. 32.	165
3	INCONNU. Reproduction mécanique. Publiée dans <i>Cul-q</i> , 1976, n°10, p. 23.	165
4	INCONNU. <i>Titre inconnu</i> . Reproduction mécanique (illustration). Publié dans <i>Berkeley Barb</i> , 24 novembre, vol. 5, n° 21, issue 11, p.1. Image tirée de BIZOT, Jean-François. Free Press, <i>La contre-culture vue par la presse underground</i> . Paris, Actuel, Nova Éditions, 2010, p. 54.	166
5	WOLINISKI, Georges. <i>Si je pense que rien ne doit changer, je suis un con....</i> Reproduction mécanique (affiche). 1968. Image tirée de BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Gallica. [En ligne]. (page consultée le 17 août 2016). < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90181398.r=Wolinski?rk=42918;4 >	166
6	CHIENDENT. <i>Le sélection du lecteur digéré présente : L'être le plus extraordinaire que j'aie connu</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). Publiée dans <i>Quartier Latin</i> , 1er octobre 1969, p. 22.	167
7	<i>Mainmise</i> , Novembre 1974, n° 41, p. 1	168
8	<i>Le Jour</i> , 28 février 1974, p. 11.	169
9	<i>Le Jour</i> , 2 juillet 1974, p. 10.	170
10	DUPRAS, Pierre. <i>La Drapolice</i> . Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions Québec-Presse, page couverture. Image tiré de VIAU, Michel. BDQ, <i>Histoire de la bande dessinée au Québec</i> . Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 198.	171
11	DUPRAS, Pierre. <i>La bataille des chefs</i> . Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1973, Montréal, Éditions Québec-Presse, page couverture. Image tirée de VIAU, Michel. BDQ, <i>Histoire de la bande dessinée au Québec</i> . Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 198.	171

- 12 PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, page couverture. 172
- 13 LAVAILL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, page couverture. Image tirée de VIAU, Michel. BDQ, *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 200. 172
- 14 PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé. 173
- 15 PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé. 174
- 16 PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé. 174
- 17 PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé. 175
- 18 LAVAILL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, p. 20. 176
- 19 LAVAILL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, p. 18. 177
- 20 LAVAILL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, p. 31. 177
- 21 *Québec-Press*, 19 octobre 1969, page couverture. 178
- 22 *Québec-Press*, 3 juin 1973, p. 22. 178
- 23 NADEAU, Marc-Antoine. *Nicole sans micro ni caméra 5*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Press*, 16 novembre 1969, p. 24a. 179
- 24 NADEAU, Marc-Antoine. *Nicole sans micro ni caméra 10*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Press*, 21 décembre 1969, p. 24. 179

- 25 NADEAU, Marc-Antoine. *Plus que dix jours....* Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 avril 1970, p. 16a. 180
- 26 NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 30 novembre 1969, p. 5a. 180
- 27 NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 4. 181
- 28 LECLERC, Mario. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 26 avril 1970, p. 20. 181
- 29 MONTPETIT, André. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 1er février 1970, p. 24a. 181
- 30 NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 1er mars 1970, p. 24a. 182
- 31 MONTPETIT, André. *Policier observant une vieille claque perdue par un manifestant il y a très longtemps*. Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 14 décembre 1969, p. 20a. 182
- 32 INCONNU. *Vous lisez Québec-Presse, faites-le lire à vos amis*. Reproduction mécanique (illustration). Publiée dans *Québec-Presse*, 29 mars 1970, p. 5a. 183
- 33 INCONNU. *Un journal qui se vend bien*. Reproduction mécanique (illustration). Publiée dans *Québec-Presse*, 12 avril 1970, p. 6. 183
- 34 DUPRAS, Pierre. *René Lévesque : Difficile de plaire à tout le monde*. Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 5. 184
- 35 DUPRAS, Pierre. *La restructuration scolaire de Montréal s'en vient*. Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 7. 184
- 36A DUPRAS, Pierre. *Portrait de Claude Castonguay*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 3 juillet 1972, p. 5. 185

36B	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Jacques Saulnier</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 24 juillet 1972, p. 7.	185
36C	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Claire Kirkland Casgrain</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 10 septembre 1972, p. 24.	185
36D	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Jean-Luc Pépin</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 29 octobre 1972, p. 7.	185
36E	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Robert Bourassa</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 24 décembre 1972, p. supp9.	185
36F	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Jean Drapeau</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 7 janvier 1973, p. 5.	185
36G	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Pierre Elliott Trudeau</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 28 janvier 1973, p. 7.	185
36H	DUPRAS, Pierre. <i>Portrait de Gabriel Loubier</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 20 mai 1973, p. 8.	185
37	DUPRAS, Pierre. <i>Robert Bourassa, François Cloutier et Paul Phaneuf : les trois singes de la sagesse</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 12 novembre 1972, p. 36.	186
38	DUPRAS, Pierre. <i>Les trois chefs syndicaux en prison</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 29 avril 1973, p. 4.	186
39	DUPRAS, Pierre. <i>Jean-Jacques Bertrand et Pierre-Elliott Trudeau : les caisses électorales</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 23 novembre 1969, p. 6a.	187
40	DUPRAS, Pierre. <i>Pierre Elliot Trudeau et Robert Bourassa : loi sur les mesures de guerre</i> . Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 18 octobre 1970, p. B4.	187
41	SINÉ. <i>Titre inconnu</i> . Date inconnu. Image tirée de BEDOS, Guy et al. <i>Siné, 60 ans de dessins</i> . Paris, Éditions Hoëbke, 2009, p. 9.	188
42	<i>Québec-Presse</i> , 2 janvier 1972, page couverture.	188

- 43 DUPRAS, Pierre. *Le petit jeu politique québécois*. Reproduction mécanique (planche). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 26 décembre 1971, p. 20-21. 189
- 44 DUPRAS, Pierre. *La fête du travail*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 6 septembre 1970, p. suppl. 189
- 45 DUPRAS, Pierre. *La déroute doit cesser! Mobilisation contre le chômage*. Reproduction mécanique (illustration). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 27 février 1972, p. 1 supplément ftq. 190
- 46 DUPRAS, Pierre. *Révélez les secrets de votre anatomie...politique*. Reproduction mécanique (illustration). 1973. Publiée dans *Québec-Presse*, 1er juillet 1973, p. 11. 190
- 47 DUPRAS, Pierre. *Québec-Presse 1971*. Reproduction mécanique (planche). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 27 décembre 1970, p. 12b-13b. 191
- 48 DUPRAS, Pierre. *Publicité pour Québec Presse (Jean Lesage)*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 28 juin 1970, p. 9a. 191
- 49 DUPRAS, Pierre. *Québec-Presse a besoin de crieurs*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 15 novembre 1970, p. 12b. 192
- 50 DUPRAS, Pierre. *Publicité Drapolice en bd*. Reproduction mécanique (illustration). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 13 février 1972, p. 24. 192
- 51 DUPRAS, Pierre. *La cigale et la fourmi*. Reproduction mécanique (planche). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 8 août 1971, p. 17. 193
- 52 DUPRAS, Pierre. *Évolution 1*. Reproduction mécanique (planche). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 31 juillet 1972, p. 30. 194
- 53 DUPRAS, Pierre. *Conversation*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans *Québec-Presse*, 26 mai 1974, p. 23. 195
- 54 DUPRAS, Pierre. *Conversation*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans *Québec-Presse*, 26 mai 1974, p. 28. 195
- 55 McCLOUD, Scott. *Understanding comics : The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995, p. 52-53. 196

- 56 DUPRAS, Pierre. *La loi c'est : Toé tais-toé*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 16 novembre 1969, p. 20a. 197
- 57 DUPRAS, Pierre. *Le Bill de Bile*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1967. Publiée dans *Quartier Latin*, 28 février 1967, p. 28. 198
- 58 DUPRAS, Pierre. *Les voyageurs*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 1er au 15 février 1968, p. 8, Rangée 5, Case 2. 199
- 59 DUPRAS, Pierre. *PET victory*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 16 au 30 avril 1968, p. 12. 200
- 60 DUPRAS, Pierre. *Le retour*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 novembre 1972, p. 30. 201
- 61 DUPRAS, Pierre. *Le Timbré*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 15 au 31 janvier 1968, p. 11. 202
- 62 DUPRAS, Pierre. *Évolution 2*. Reproduction mécanique (planche). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 10 décembre 1972, p. 28. 203
- 63 PHILIPON, Charles. *Les Poires*. Lithographie. (paru dans le n ° 56 de *La Caricature*, 24 novembre 1831). Collection Ségolène Le Men. Image tirée de LE MEN, Ségolène (dir.). *L'art de la caricature*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011. [En ligne] <<http://books.openedition.org/pupo/2240>> 204
- 64 DUPRAS, Pierre. *La pornographie 1*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 29 novembre 1970, p. 20b, Rangée 4, Case 4. 204
- 65 DUPRAS, Pierre. *Wach!ington*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 22 août 1971, p.32. 205
- 66 DUPRAS, Pierre. *Vive la femme libre*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 3 octobre 1971, p. 28. 206
- 67 DUPRAS, Pierre. *Portraits-robots*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 1er novembre 1970, p. 20b. 207

68A	DUPRAS, Pierre. <i>L'objectivité ou les hommes politiques tels qu'on les voit</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 19 avril 1970, p. 27a. Détail	208
68B	DUPRAS, Pierre. <i>Les détournements</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 13 septembre 1970, p. 27a. Détail	208
68C	DUPRAS, Pierre. <i>Avé Néron!</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 11 octobre 1970, p. 20b. Détail	208
68D	DUPRAS, Pierre. <i>Glissement</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1972. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 20 août 1972, p. 30. Détail	208
69	DUPRAS, Pierre. <i>Les grandes gueules</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 5 octobre 1970, p. 24b.	209
70	DUPRAS, Pierre. <i>Celui qui a dit non, ou le Maria Goretti de la politique</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 27 juin 1971, p. 24b.	210
71	DUPRAS, Pierre. <i>L'Apothéose!</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 6 décembre 1970, p. 20b.	211
72	DUPRAS, Pierre. <i>Les racines du terrorisme 5</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 5 juillet 1970, p. 20a.	212
73	DUPRAS, Pierre. <i>La tondeuse à Ernest 1</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 30 mai 1971, p. 20b.	213
74	DUPRAS, Pierre. <i>La vraie statue</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1973. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 13 mai 1973, p. 29.	214
75	DUPRAS, Pierre. <i>La cul-ture 2</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 3 mai 1974, p. 28.	215
76	DUPRAS, Pierre. <i>Conseils aux chasseurs : chasseurs, sachez chasser!</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 27 septembre 1970, p. 16a.	216
77	DUPRAS, Pierre. <i>Danger immédiat 1</i> . Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans <i>Québec-Presse</i> , 8 novembre 1970, p. 20b.	217

- 78 DUPRAS, Pierre. *Les racines du terrorisme 4*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 28 juin 1970, p. 20a. 218
- 79 DUPRAS, Pierre. *Les coups bas de la campagne*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 26 avril 1970, p. 20a. 219
- 80 DUPRAS, Pierre. *Embellissement*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 12 décembre 1971, p. 28. 220
- 81 DUPRAS, Pierre. *Les racines du terrorisme 2*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 14 juin 1970, p. 24a. 221
- 82 DUPRAS, Pierre. *La double crise*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 15 mai 1972, p. 28. 222

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1 Organisation de la planche	118
2 Types de planches	119
3 Utilisation des procédés visuels	122
4 Utilisation des procédés visuels liés à l'auto-représentation dans le temps	128
5 Nombre d'occurrence des thématiques dans les planches	130
6 Utilisation des thèmes FLQ, Terrorisme et État policier dans le temps	134
7 Occurrences et Concordance des thèmes Terrorisme, État policier et de la Violence physique	137
8 Nombre de représentations des personnages politiques dans les planches	140
9 Occurrences et concordances des thématiques en une et dans les planches	143
10 Mentions et représentations du thème Terrorisme dans le temps	144
11 Représentations de Jean Drapeau et du thème de la Dictature	145
12 Occurrences et concordances des personnages dans les planches et en une	147
13 Pourcentage des concordances par rapport aux mentions en une	148
14 Mentions et représentations de Robert Bourassa dans le temps	149
15 Mentions et représentations de Pierre Elliot Trudeau dans le temps	150
16 Mentions et représentations de Jean Drapeau dans le temps	151
17 Mentions et représentations d'Yvon Dupuis dans le temps	152

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie les 191 planches de bande dessinée de Pierre Dupras publiées dans le journal *Québec-Presse* de 1969 à 1974. En premier lieu, le contexte de production de ces bandes dessinées est étudié, comme le travail de Pierre Dupras s'inscrit dans la mouvance de la contre-culture ainsi que dans la réémergence du champ de la bande dessinée du tournant des années 1970. Le mouvement contre-culturel est étudié selon ses perspectives américaines, françaises et québécoises, puis la production de bande dessinée québécoise de l'époque est explorée et ses procédés de légitimation sont décrits.

En deuxième lieu, le travail s'intéresse au journal *Québec-Presse*. Le contexte de transformation des médias qui le voit naître est expliqué et les méthodes de fonctionnement du journal sont exprimées. Une étude de la visualité du journal est par la suite établie. On y voit trois phases principales, soit l'influence de la contre-culture, la dominance de Pierre Dupras et la diversité des derniers temps.

En troisième lieu, afin de bien préparer l'analyse du corpus de planches, un survol de quelques théories du médium de la bande dessinée est établi. Les conceptions théoriques de Marshall McLuhan, Scott McCloud, Thierry Groensteen et Benoît Peeters sont exprimées.

Enfin, les résultats de l'analyse quantitative des 191 planches de bande dessinée sont établis. L'analyse s'intéresse particulièrement à l'organisation de la planche, aux procédés visuels particuliers à Dupras, aux thématiques récurrentes ainsi qu'à l'utilisation de personnalités politiques.

Mots-clés : Pierre Dupras, Bande dessinée, Québec-Presse, Contre-culture, Québec, Caricature

INTRODUCTION

« Il faut être fier d'être Canadien! » C'est ce qu'affirme ironiquement Pierre Dupras (1937-...) en titrant la bande dessinée publiée dans l'hebdomadaire du dimanche *Québec-Presse* (1969-1974) le 31 mai 1970 (*figure 1*). La séquence s'ouvre sur une discussion entre deux personnages, dont l'un tient un drapeau du Québec derrière son dos. Son interlocuteur affirme la nécessité d'être fier d'être Canadien en énumérant les clichés habituels de la grandeur des plaines, le sublime des rocheuses et des chutes Niagara, en plus de souligner l'audace de Pierre Elliot Trudeau (1919-2000)¹. En réponse à cela, l'homme au drapeau se demande s'il faut aussi être fier d'avoir comme langue de travail l'anglais, de l'autorité politique d'Ottawa sur le Québec, du taux de chômage élevé du Québec et des monuments qui célèbrent la victoire de l'empire britannique lors de la guerre de la Conquête. Pierre Dupras illustre toutes ces questions une-à-une en suivant le dialogue des deux personnages. Il en profite pour représenter Pierre Elliot Trudeau, Robert Bourassa² (1933-1996), René Lévesque³ (1922-1987) et, par l'entremise d'un tableau, la Reine Élisabeth II (1926-...). La dernière case est consacrée à une question : « Au Canada, le genre de vie qu'on mène est-ce bien le genre de vie qu'on aime? ». Pierre Dupras établit ainsi un discours très clair : la présence du Québec dans le Canada n'aide en rien la province, elle lui est même nuisible. La figure de René Lévesque, qui affirme l'importance d'être fidèle au peuple, vient proposer l'option de l'indépendance du Québec afin de se détacher de l'emprise du Canada.

¹ Pierre Elliot Trudeau a été Premier ministre du Canada de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984 en tant que chef du Parti Libéral du Canada.

² Robert Bourassa a été Premier ministre du Québec de 1970 à 1976 et de 1985 à 1994 en tant que chef du Parti Libéral du Québec.

³ Après avoir été ministre du gouvernement libéral de 1960 à 1967, René Lévesque fonde le Parti Québécois en 1968. Il sera Premier ministre du Québec de 1976 à 1985.

Cette bande dessinée fait partie du corpus de 191 planches de bande dessinée créées par Pierre Dupras pour l'hebdomadaire *Québec-Presse* entre 1969 et 1974 qui sera étudié dans le cadre de ce mémoire. Cet ensemble explore les limites de la bande dessinée, de la caricature politique, des arts visuels, de la contre-culture, de la culture populaire et du monde médiatique. Peu étudié jusqu'à maintenant et rassemblé pour la première fois, ce corpus permet de parcourir le paysage politique et culturel du Québec au tournant des années 1970. Pour ce mémoire, j'ai eu la chance de rencontrer Pierre Dupras en personne afin de mener une entrevue avec lui dont l'intégrale se retrouve en annexe⁴. Cette rencontre, en plus d'avoir produit un document qui pourra servir à enrichir la recherche sur la bande dessinée, a permis de mettre en lumière l'importance de l'engagement politique dans la pratique de l'artiste, mais aussi, sa grande conscience de l'histoire et de l'histoire de l'art.

En fait les planches de Pierre Dupras dans *Québec-Presse* font intervenir plusieurs aspects de la recherche en histoire de l'art soit la satire graphique, les arts visuels au Québec ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec la bande dessinée et les théories sur le médium de la bande dessinée. Le travail de Pierre Dupras s'intègre aussi de front dans le champ de la bande dessinée des décennies 1960 et 1970. Comme ce dernier est intrinsèquement lié à la mouvance contre-culturelle, le concept de la contre-culture s'est imposée à la recherche et se positionne en filigrane du mémoire ; la contre-culture participe pleinement au contexte de production dans lequel les planches de Dupras s'insère et elle vient ponctuellement, surtout grâce à ses qualités esthétiques, préciser l'analyse des bandes dessinées.

⁴ Voir l'entrevue avec Pierre Dupras à l'annexe B.

Le champ de la satire graphique

Ce mémoire s'inscrit dans le champ des études sur la satire graphique qui s'est développé dans les dernières années. Alors que les études sur la caricature existent depuis le XIX^e siècle⁵, le vocable semble maintenant vouloir regrouper « la bande dessinée, la publicité, le dessin de presse, l'illustration pour enfants⁶ ». En ce sens, l'ouvrage *L'Art de la caricature*⁷ fait état de l'institutionnalisation des études sur la caricature, le dessin satirique et la bande dessinée par l'histoire de l'art. Cependant, les études sur la satire graphique intègrent une certaine interdisciplinarité. La revue *Ridiculosa* (1994-...), publiée par l'Équipe Internationale de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS) en est exemplaire. Le groupe est composé d'une soixantaine de chercheurs d'origines diverses et appartenant à des disciplines variées, dont la littérature, la philosophie, la psychologie et l'histoire de l'art. Selon ses dires, l'équipe « s'inscrit dans le contexte du renouveau de la recherche littéraire, historique ou esthétique sur les genres humoristiques et satiriques, trop longtemps considérés comme des genres mineurs⁸ ».

Selon Dominic Hardy, les recherches sur la caricature au Canada sont assez récentes :

Mais ce n'est qu'aujourd'hui que le champ d'études de la caricature au Canada prend son essor, son historiographie ne se développant au niveau des recherches supérieures que depuis les années 1990, alors que sont parues les premières monographies consacrées à certains des principaux caricaturistes du Québec, et que l'on a vu publiées les premières études thématiques sur la caricature qui porte sur les conflits linguistiques et

⁵ Michel Melot, «Conclusions», dans Ségolène Le Men (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 323-328. Disponible sur internet, <<http://books.openedition.org/pupo/2247>>

⁶ *Ibid.*

⁷ Ségolène Le Men (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

⁸ Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique, *Historique*, [En ligne], (consulté le 10 août 2016), <http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=58>

culturels canadiens, démarches liées à la sociologie et aux sciences politiques.⁹

Le chercheur a d'ailleurs lui-même contribué aux monographies qu'il évoque grâce à son mémoire de maîtrise consacré à Henri Julien¹⁰ (1852-1908) et à sa thèse de doctorat sur Robert LaPalme¹¹ (1908-1997). Ses travaux sur la caricature canadienne s'intègrent au champ de la satire graphique alors qu'il organise depuis 2013 une série de colloques sur l'image satirique qui intègre des chercheurs venus de différentes disciplines ainsi que des objets d'études qui touche la caricature, la bande dessinée, l'illustration et les arts visuels¹².

La parution d'ouvrages relatant l'histoire de la caricature et de la bande dessinée au Canada et au Québec participe aussi à l'historiographie des études sur la satire graphique au Québec. Il faut ainsi mentionner *The Hecklers : a history of Canadian political cartooning and a cartoonists' history*¹³ of Canada publié en 1979 et

⁹ Dominic Hardy, «Annexe 2. L'historiographie de la caricature au Canada : le cas des archives et de la collection du Musée des beaux-arts du Canada», dans Ségolène Le Men (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 323-328. Disponible sur internet, <<http://books.openedition.org/pupo/2252>>

¹⁰ Dominic Hardy, « Drawn to Order : Henri Julien's political cartoons of 1899 and his career with Hugh Graham's Montreal Daily Star, 1888-1908», Mémoire de maîtrise, Trent University, Peterborough, 1998.

¹¹ Dominic Hardy, « A Metropolitan Line : Robert LaPalme (1908-1997), Caricature and Power in the Québec in the Age of Duplessis (1936-1959) », Thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal, 2006.

¹² Il s'agit des colloques *La satire dans les arts visuels. Actualité de la recherche*, 81^e congrès de l'ACFAS, Université Laval, Ste Foy, Québec, 8-9 mai 2013 (en collaboration avec Anne-Marie Bouchard), *L'histoire de l'art aux limites du satirique*, UQAM et Musée McCord de Montréal, 22 et 23 avril 2014 (en collaboration avec Josée Desforges) et *L'image railleuse. La satire dans les arts visuels, du 18^e siècle à nos jours*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 27-29 juin 2015 (en collaboration avec Laurent Baridon et Frédérique Desbuissons). On retrouve d'ailleurs des comptes-rendus des communications de cette dernière rencontre sur le site internet du groupe Caricature et satire graphique à Montréal, instigué par Dominic Hardy, <www.casgram.org>.

¹³ Peter Desbarats et Terry Mosher, *The Hecklers : a history of Canadian political cartooning and a cartoonists' history*, Toronto, McClelland and Stewart, 1979.

L'histoire de la caricature au Québec de Mira Falardeau et Robert Aird¹⁴. Mira Falardeau a aussi écrit *L'histoire de la bande dessinée au Québec*, qui conjointement avec la thèse de doctorat de Sylvain Lemay sur le printemps de la bande dessinée québécoise¹⁵ et l'étude *BDQ* de Michel Viau¹⁶ constitue un des trois grands ouvrages récapitulatifs sur l'histoire de la bande dessinée au Québec.

Mêlant le dessin de personnages de l'actualité politique associés traditionnellement à la caricature au médium bande dessinée, la production de Pierre Dupras pour *Québec-Presse* s'inscrit dans les études sur l'image satirique. De plus les planches de Dupras font intervenir, au-delà de l'histoire politique, l'histoire sociale du Québec, car elles sont liées au phénomène contre-culturel et à l'histoire de la presse écrite. Alors que la production de Dupras s'ancre dans l'histoire de l'art d'abord par son caractère dessiné, ensuite par l'intérêt des arts visuels pour la bande dessinée au tournant des années 1970, elle permet aussi de s'intéresser à plusieurs concepts théoriques liés à la sémiologie.

Bande dessinée et arts visuels au Québec

L'histoire de l'art au Québec a très rapidement rallié la création de certaines bandes dessinées à la pratique des arts visuels. En effet, dès 1973, Guy Robert consacre quelques pages de son ouvrage maintenant jugé désuet à la pratique du dessin, de la caricature et de la bande dessinée¹⁷. En plus de faire le lien entre le mouvement pop

¹⁴ Robert Aird et Mira Falardeau, *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB Éditeur, 2009.

¹⁵ Sylvain Lemay, « Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975) », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

¹⁶ Michel Viau, *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 198.

¹⁷ Guy Robert, *L'art au Québec depuis 1940*, Ottawa, Les éditions La presse, 1973, p. 201-217.

au Québec, la production de bande dessinée et l'atelier GRAFF, Robert nomme Pierre Dupras dans une longue énumération de caricaturistes¹⁸. L'auteur affirme aussi que la bande dessinée a pris son élan grâce à Chiendent en 1968 et grâce à des albums comme *Oror 70* d'André Philibert¹⁹. La participation de la bande dessinée au monde des arts visuels est-elle facilitée par le fait que les productions dont on parle ici sont effectuées par des artistes déjà reconnus qui ont d'ailleurs aussi une production davantage axée sur les médias traditionnels de l'art?

En fait, plusieurs textes s'intéressant au monde de l'art du tournant de 1970 soulignent que les artistes ont la volonté de « rapprocher l'art de la vie quotidienne²⁰ ». Les artistes s'approprient les « ressources de la culture de masse²¹ », d'où l'intérêt accru pour la bande dessinée. C'est cependant le mouvement Ti-Pop qui représente peut-être le mieux cet intérêt pour la culture populaire. Le courant est fortement inspiré du nouveau réalisme et du pop art, qui «[apparaissent] comme un des termes qui, dans la conjoncture des années 60, questionne la fonction de l'art et de l'artiste face aux communications de masse, à ses nouvelles technologies et appelle un dépassement des catégories traditionnelles et l'abolition de la hiérarchie entre la nouvelle culture populaire et la culture savante qui, élitiste, fonctionne en vase clos²² ». Pierre Maheu décrit le Ti-Pop ainsi dans la revue *Parti pris* (1963-1968) :

Né un soir de printemps dernier, des esprits de Pierre Maheu et Pierre Thériage. Le Ti c'est le Québec, le Pop c'est si on veut le Pop art. Mais il ne s'agit pas spécialement d'art. C'est plutôt d'une culture qu'il s'agit,

¹⁸ *Ibid.*, p. 214.

¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

²⁰ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Arttextes, 1999, p. 13.

²¹ Francine Couture, « Présentation » *Les arts et les années 60*. Montréal, Triptyque, 1991, p. 8.

²² Serge Allaire, « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris » dans Francine Couture, dir., *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 53.

notre vieille culture qui se mérite bien le titre de Culture Ti-Pop. Attitude consistant fondamentalement à donner une valeur esthétique aux objets de la culture Ti-pop. Nostalgie et sarcasme, ironie et bonheur, retrouvailles et rupture. Attitude profanatrice, rend les objets profanes en les transformant en objet de conscience esthétique. Réchapper de notre passé ce qui est réchappable dans d'autres cas. Assumer un certain passé national comme dépassé. Un des moments de notre révolution culturelle.²³

Certaines productions de Serge Lemoyne (1941-1998) et de Pierre Ayot (1943-1995) se réfèrent au mouvement Ti-Pop, mais on pense aussi à l'œuvre *Le sous-marin jaune de la force de frappe québécoise* de Marc-Antoine Nadeau (1933-...) et Michel Fortier (dates inconnues) qui sera discuté au premier chapitre. Les deux artistes sont reconnus comme faisant partie du « premier groupe de jeunes artistes à manier les idées populaires²⁴ ». Avec André Montpetit (1943-2014), ils dessineront des bandes dessinées pour le groupe Chiendent. Les trois artistes travaillent à l'Atelier Libre de recherches graphiques et y explorent les potentialités de la sérigraphie et de l'affiche²⁵.

Il me semble aussi pertinent de noter que les importants ouvrages de Francine Couture²⁶ sur les arts visuels au Québec dans les années soixante aient cru bon d'inclure la bande dessinée à leurs propos. En effet, Michel Roy dévoue quelques pages de son chapitre à la critique sociale promulguée par la bande dessinée du

²³ L'extrait tiré du vol.4, n° 1 de la revue *Parti pris* est repris dans Pierre Maheux, *V'la Ti-Pop au dictionnaire*, La société de conservation du présent, brochure, 1988, non-paginé.

²⁴ Réjean Pierre Grenier, «Inscription du nationalisme dans l'art du Québec», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ Il s'agit ici de Francine Couture, *Les arts visuel au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, 1993 et de Francine Couture, *Les arts visuel au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997.

groupe Chiendent et décrit même leurs travaux comme une «nouvelle pratique artistique²⁷».

La définition du médium de la bande dessinée

Bien que Dupras soit intégré dès ses débuts dans l'histoire de la bande dessinée, sa production est sans cesse comparée à la caricature²⁸ parce qu'il fait intervenir à même ses planches les personnages politiques qui font partie de l'actualité. Pourtant, Dupras utilise bel et bien le médium de la bande dessinée; d'abord en privilégiant la planche et les éléments qui sont associés comme la bulle et la case²⁹. En s'intéressant à la littérature scientifique sur la bande dessinée, on constate que le médium lui-même peut être la cause de cette confusion, la question de la définition de la bande dessinée étant toujours épineuse et controversée. En effet, certaines définitions, trop attachées à un format de publication précise, sont jugées trop restrictives alors que d'autres, considérées comme trop générales, peuvent inclure un large éventail de pratiques artistiques historiques, allant de la tapisserie de Bayeux aux frises mayas³⁰.

²⁷ Michel Roy, « Artiste et société, professionnalisation ou action politique » dans Francine Couture, *Les arts visuel au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, p. 380.

²⁸ La présence de ses planches dans *l'Histoire de la caricature au Québec* d'Aird et Falardeau en est un bon exemple.

²⁹ Aucun auteur ne semble avoir établi de nomination stricte en ce qui concerne le vocabulaire lié à la bande dessinée. Sans justifier leur choix, tous y vont de leurs préférences et les aléas des traductions amplifient le problème d vocabulaire. Ainsi, les Français semblent préférer l'utilisation du terme vignette plutôt que case que je privilégierai ici, car je le trouve plus près de l'anglais *panel* qui lui est répandu dans le milieu anglophone. Je n'utiliserai pas le mot phylactère afin de parler du concept de bulle ou de ballon, car celui-ci se rapporte plus facilement à l'utilisation de paroles ou de texte dans des images anciennes.

³⁰ Thierry Groensteen offre d'ailleurs un intéressant résumé de ces différentes définitions dans une section de son introduction qu'il nomme « l'introuvable définition ». Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée, tome 1*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 14-21.

Deux définitions de la bande dessinée correspondent à notre compréhension du médium. Premièrement, Scott McCloud offre dans son ouvrage *Understanding comics : The invisible art* une définition axée sur la structure: « juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer³¹ ». Il me semble cependant pertinent d'enrichir cette définition de celle d'Anne Magnussen, axée sur le sens : « a comic is a sequence of images between which some kind of unity of meaning is created³² ». La généralité de ces deux définitions me semble intéressante en ce qu'elles incluent toutes sortes de pratiques de la bande dessinée. Ces deux définitions de la bande dessinée émergent directement ou indirectement des travaux de Marshall McLuhan³³ en ce qu'elles sont construites autour de la participation du lecteur. Le travail de McLuhan sera d'ailleurs brièvement évoqué au chapitre III. Ces deux définitions ont aussi l'avantage, selon moi, de ne pas s'intéresser directement à la question épineuse de l'inclusivité des productions. En d'autres mots, elles ne cherchent pas à déterminer avec certitude ce qui est de la bande dessinée et ce qui n'en est pas. Je les conçois plutôt comme un appel à intégrer les outils de la recherche en bande dessinée aux œuvres qui utilisent des images séquentielles.

L'idée de séquence ou de séquentialité est commune aux deux définitions citées précédemment. Cette juxtaposition d'images selon un ordre déterminé se comprend comme la notion clé de la bande dessinée. Thierry Groensteen parle quant à lui de la solidarité iconique comme un principe fondateur : « [...] il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité

³¹ Scott McCloud, *Understanding comics : The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995, p. 9.

³² Anne Magnussen, «The Semiotics of C.S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics» dans Anne Magnussen et Hans-Christian Christiansen, *Comics and culture : Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 196.

³³ C'est ce que Anne Magnussen et Hans-Christian Christiansen font remarquer dans leur texte d'introduction. *Ibid*, p. 13.

d'images solidaires³⁴ ». McCloud explicite plutôt la notion de *closure* : « This phenomenon of observing the parts but perceiving the whole »³⁵. Celle-ci lui permet d'établir des catégories précises d'interactions entre les cases. Évidemment, cette notion, qu'elle soit appelée séquentialité, solidarité iconique ou *closure* est aussi pertinente à notre objet d'étude spécifique. Selon une perspective narratologique, la séquentialité est l'expression du passage du temps et donc de l'accomplissement de l'action. Elle s'exerce dans les diverses relations entre les cases et, en ce qui concerne le travail de Pierre Dupras, dans l'organisation de la planche. Bien que le travail de McCloud sur les interactions entre les cases soit présenté au chapitre III, l'étude de Groensteen sur l'organisation de la planche est, selon moi, la plus aboutie et elle sera elle aussi discutée.

La question de la définition de la bande dessinée reste laborieuse alors que l'on s'intéresse au récit ou à la narration. C'est peut-être ce que sous-entend Anne Magnussen en parlant d'une « unity of meaning ». La chercheuse choisit de retirer les termes de narration ou de récit de sa définition, car ceux-ci influent, selon elle, de façon trop directe la lecture des différents signes³⁶. Ainsi le lecteur, s'il croit se retrouver devant une narration, recherchera à tout prix les évidences d'un récit et sa lecture sera biaisée par cet *a priori*³⁷. Comme la bande dessinée se comprend avant tout dans la séquentialité, et donc dans les différentes relations entre les images, qu'un sens soit intenté par l'artiste ou non, la question de la nécessité du récit comme terme définitoire semble désuète. Cependant, l'étude du corpus ne m'a pas confrontée directement à ce problème, comme Dupras établit clairement une narration et qu'il

³⁴ Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 21.

³⁵ Scott McCloud, *op. cit.*, p. 63.

³⁶ Anne Magnussen, , *op. cit.*, p. 196.

³⁷ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée tome 2*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 7-18.

privilégie même la bande dessinée plutôt que la caricature pour sa capacité à raconter une histoire.

Ainsi, l'analyse de la bande dessinée se définit difficilement et s'enrichit d'une multitude d'approches théoriques. La théorie des médias, les communications, l'approche culturelle, la sociologie, la littérature et la psychanalyse sont, entre autres, des champs du savoir qui sont applicables à la production bédéesque.

Sources de la contre-culture au Québec

Bien que les planches dessinées de Pierre Dupras soient solidement ancrées dans l'histoire politique du Québec, comme elles se réfèrent directement aux événements de l'actualité des années 1970, j'ai choisi de porter mon attention dans le cadre du mémoire sur un contexte social et culturel particulier au Québec. En effet, l'analyse des événements politiques tels qu'interprétés par Dupras a été écartée afin de privilégier l'expression du médium de la bande dessinée choisie par Dupras. Ainsi, il m'apparaissait beaucoup plus pertinent d'étudier en profondeur le phénomène social et culturel qui fait vibrer le champ de la bande dessinée et qui provoque une transformation dans le monde des médias traditionnels : l'apparition de la contre-culture.

Difficilement saisissable tant elle semble hétérogène, on propose tout de même généralement que la contre-culture est née aux États-Unis dans les années 1960. Sa théorisation par Theodore Roszak dans l'ouvrage *The Making of a Counter Culture* en a bâti les premières balises. Professeur d'histoire à l'Université de Californie, Roszak voit avant tout la contre-culture comme un mouvement d'unification des activistes politiques et des hippies face au rejet de la technocratie :

Cette technocratie (du grec tekhnê, art, métier, et kratos, pouvoir, autorité), désigne péjorativement un système politique au sein duquel

règnent en maîtres absolus les techniciens et les experts quand il s'agit de prise de décision. Dans une telle situation, le pouvoir démocratique, légitimé par les citoyens est relégué au second plan, derrière celui légitimé par la toute puissante technique.³⁸

Selon Roszak, la technocratie, propagée par les médias de masse, serait une véritable puissance culturelle et participerait à la construction identitaire de la société. C'est donc le contexte culturel qui doit être radicalement transformé³⁹. Roszak ajoute qu'afin de rejeter la culture officielle, la contre-culture réunit des tendances hétérogènes et bigarrées⁴⁰. Deux valeurs restent cependant à la base du phénomène : l'individu et la liberté⁴¹. C'est peut-être «sa malléabilité et son caractère englobant» qui feront de la contre-culture un courant international dont on se réclamera en Occident malgré les contextes politiques différents⁴².

Au Québec, le mouvement contre-culturel s'incarne majoritairement par la revue *Mainmise* (1970-1978) qui devient la première référence contre-culturelle au Québec. Cependant, la contre-culture québécoise se particularise par les mouvements nationalistes qui prennent une grande importance dans les années 1960 et 1970 et qui se confond avec les préoccupations de la contre-culture :

Dans les années 1960 et 1970, la volonté d'être maîtres chez soi, de décoloniser les consciences, de s'émanciper des vieux carcans institutionnels, de vivre une révolution culturelle, de s'ouvrir au monde ou de contester les pouvoirs établis se niche aussi bien dans le discours

³⁸ Frédéric Robert, *Révoltes et utopies. La contre-culture américaine dans les années 1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 12.

³⁹ Karim Larose et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9

⁴¹ Frédéric Robert, *op. cit.*, p. 12.

⁴² Karim Larose et Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 9-10.

des partisans de la contreculture que dans celui des militants nationalistes.⁴³

On ressent peut-être un activisme indépendantiste plus présent au Québec, alors que la contre-culture est souvent dénoncée pour son apolitisme et sa non-structuration⁴⁴. Sans manifeste, sans discours politique clair, sans organisation et sans chef, la contre-culture se revendique plutôt de son hétérogénéité, son but principal étant de délivrer la société d'une « aliénation généralisée⁴⁵ ». Le militantisme caractéristique du mouvement québécois sera facilement reconnaissable chez Pierre Dupras qui utilise ses bandes dessinées comme un espace de prise de parole politique.

Aperçu de la carrière de Pierre Dupras

Pierre Dupras est né en 1937. Selon Michel Viau, il aurait fait ses premières armes dans le dessin d'humour pour la revue catholique *François* (1944-1964) à la fin des années 1950⁴⁶. Sa carrière de caricaturiste débute véritablement dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, le *Quartier Latin* (1919-1977), entre 1965 et 1967⁴⁷. On y voit déjà tous les éléments qui feront sa marque. Une de ses dernières contributions prend même la forme d'une bande dessinée⁴⁸ annonçant son travail dans *Québec-Presse*.

⁴³ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, Montréal, Septentrion, 2015, p. 11.

⁴⁴ Karim Larose et Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 10-11

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ Michel Viau, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁷ La parution des dessins que nous avons relevés débute le 5 octobre 1965 et se termine le 4 avril 1967. En tout, nous avons trouvé 51 éléments signés Dupras.

⁴⁸ *Quartier Latin*, 28 février 1967, p. 6.

Dans l'entrevue qu'il m'a accordée, Dupras affirme avoir travaillé pour le *Dimanche-Matin* (1954-1985) de 1964 à 1967⁴⁹. Il y aurait dessiné des caricatures, remplaçant Jean-Pierre Girerd (1931-...) et illustré la chronique de Janette Bertrand. Cependant, selon ce que j'ai observé dans les journaux de l'époque, la chronique du cœur de Bertrand semble plutôt se retrouver dans *Le petit journal* (1926-1978) et n'est pas illustrée, du moins entre 1964 et 1968, année de la disparition de la chronique⁵⁰. D'ailleurs, *Le petit journal* appartient à Jacques Francoeur, le même propriétaire que le *Dimanche-Matin*, ce qui explique peut-être l'erreur de Dupras. Il est possible de retrouver quelques caricatures et illustrations de Girerd dans *Le petit journal*, mais rien qui ne semble signé de la main de Pierre Dupras, du moins jusqu'en 1968, année limitée pour ma recherche. En fait, les premières caricatures éditoriales de Dupras pour le *Dimanche-Matin* semblent se retrouver seulement à partir du 23 janvier 1966⁵¹, en remplacement de Girerd. Dupras illustre aussi le courrier du cœur d'Huguette Proulx⁵².

La collaboration entre Dupras et le *Dimanche-Matin* aurait cessé en 1967, alors que Dupras fait paraître *Vive le Québec libre!* aux Éditions de l'Homme⁵³. Cet album se compose de 125 caricatures commentant la célèbre visite du Général de Gaulle au Québec en 1967. Cette prise de position nationaliste continue alors que Dupras collabore entre novembre 1967 et juin 1968 au journal *L'Indépendance* (1962-1968), organe de presse bimensuel relayant les idées du Rassemblement pour l'Indépendance nationale (1960-1968). Il y publie 10 bandes dessinées qui sont les

⁴⁹ Voir annexe B.

⁵⁰ Anonyme, « Janette Bertrand se raconte », *Cap-aux-Diamants, la revue d'histoire du Québec*, n° 23, 1990, p. 26-28.

⁵¹ On retrouve deux caricatures dans cette édition à la page 12 et 22.

⁵² On en retrouve un exemple le 5 mars 1967.

⁵³ Voir annexe B.

véritables précurseurs du travail effectué pour *Québec-Press*. C'est d'ailleurs à *L'Indépendance* qu'il rencontre le journaliste Jacques Elliot qui l'invitera à participer à *Québec-Press*⁵⁴. La contribution de Dupras à *Québec-Press* débute dès le premier numéro de l'hebdomadaire et se poursuivra de façon régulière jusqu'en mai 1974, quelques mois avant la fermeture du journal. Nous verrons au chapitre III que Dupras imprègne véritablement la publication de sa marque visuelle. De plus, l'équipe du journal créera les Éditions Québec-Press et publiera deux albums de bande dessinée de Pierre Dupras. Ces albums sont constitués d'une collection de planches qui selon les dires du dessinateur, est composée de 80% de planches inédites, donc créées exclusivement pour l'album et de 20% de planches déjà publiées⁵⁵. Ainsi, *La Drapolice*, prenant pour thème l'autorité du maire Jean Drapeau, paraît en 1971. En 1973, *La bataille des chefs*, s'intéresse aux élections fédérales de 1972 au terme desquelles Pierre-Elliott Trudeau sera réélu. Dupras participe aussi à la publication de *Recettes pour chômeurs et grévistes* en 1971 créé dans le contexte d'une grève au journal *La Presse*. En 1980, Dupras crée un dernier album sur la question référendaire qu'il intitule *Oui ou non*. On voit l'ébauche de cet album dans les derniers dessins qu'il fait pour *Québec-Press*.

Pierre Dupras dévouera l'essentiel de sa carrière à l'enseignement collégial au Cégep de Rosemont. Toutefois, en plus de maintenir une pratique de peintre et de sculpteur, il fera aussi de l'illustration. Notons d'abord le travail qu'il effectue pour le Ministère de l'Éducation au début des années 1970. Il a comme contrat de créer 125 bandes dessinées qui constituent le matériel éducatif accompagnant l'émission éducative *Les Oraliens*, produite avec Télé-Québec⁵⁶. Les bandes dessinées et l'émission de

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ D'ailleurs, on retrouve à la bibliothèque de l'UQAM, un document du ministère de l'éducation sur l'utilisation des Oraliens en milieu scolaire ainsi que l'ensemble des bandes dessinées réalisées par Dupras. Robert Michaud et Rubin Sirkis, *L'utilisation des Oraliens et des Cent Tours de Centour dans*

télévision, qui sera diffusée de 1969 à 1980, sont présentées en classe. Les bandes dessinées, souvent sans texte, reprennent le scénario des émissions⁵⁷. Plus récemment, Dupras a illustré le *Dictionnaire saugrenu* de Normand Cazalais⁵⁸, paru en 2015, composé de jeux de mots et de dessin d'humour. Il réalise aussi des sculptures avec différents métaux et a créé le trophée louve remis aux différents lauréats du Festival du Nouveau cinéma de Montréal⁵⁹.

La caractéristique principale des bandes dessinées de Pierre Dupras est avant tout son engagement politique. Le dessinateur revendique fièrement sa subjectivité. Il ne se décrit pas comme un humoriste qui observe et analyse, mais plutôt comme un pamphlétaire politique. Il affirme même dans une entrevue publiée dans *Québec-Presse* : « J'ai pris parti pour un camp. Je peux faire des tas de caricatures contre Trudeau, mais je n'en ferai jamais contre René Lévesque, car il représente le parti que j'ai choisi⁶⁰ ». Cette même volonté de pamphlétaire le pousse à abandonner la caricature qui l'enferme selon lui dans un cadre restreignant et dans une formule trop statique et intellectuelle. Il choisit de faire de la bande dessinée qui offre la possibilité d'un développement argumentatif plus nuancé et qui permet de raconter une histoire. La bande dessinée politique devient ainsi une véritable arme de combat, un « éditorial dessiné » qui se doit de souligner les travers de la société plutôt que d'être drôle à tout prix. Ainsi, Dupras privilégie les thèmes à caractère social qui lui permettent de critiquer les grands de ce monde et les abus du pouvoir. Les sujets revenant le plus

les écoles, Québec, Ministère de l'éducation, 1973. Ministère de l'éducation, *Les Oraliens*, Québec, Ministère de l'éducation, non daté.

⁵⁷ Voir annexe B.

⁵⁸ Normand Cazalais, *Dictionnaire saugrenu*, Montréal, Duclos-les-Livres, 2015.

⁵⁹ Festival du nouveau cinéma, *Prix et jury*, [En ligne], (consulté le 10 août 2016), <<http://2014.nouveaucinema.ca/#/programmation/prix-et-jury/2014>>

⁶⁰ Micheline Lachance, « Pourquoi 'La Drapolice'? Parce que Jean Drapeau a provoqué Pierre Dupras », *Québec-Presse*, 13 février 1972, p. 22.

souvent sont : l'indépendance nationale, la langue nationale, les travailleurs et le chômage, l'exploitation des défavorisés, la dictature et la bêtise des gouvernements⁶¹.

Pierre Dupras selon les études sur la bande dessinée et la caricature au Québec

Bien qu'aucune étude monographique ne lui ait été consacrée jusqu'à maintenant, Pierre Dupras est présent dans plusieurs écrits s'intéressant à la bande dessinée québécoise. En règle générale, il est listé parmi ses pairs sans que son travail ne soit analysé en profondeur. C'est la volonté de Dupras de participer au politique qui est avant tout relevée, son esthétique étant le plus souvent mise de côté.

Dans sa thèse de doctorat, Sylvain Lemay a eu comme objectif de présenter la constitution du champ de la bande dessinée au Québec entre les années 1968 et 1975⁶². Je suis extrêmement redevable à ce travail qui dresse un inventaire exhaustif de tout ce qui s'écrit sur la bande dessinée québécoise comme texte critique ou analytique entre 1968 et 1975, en plus d'établir la liste de toutes les publications de bande dessinée pour ces mêmes années. Dans les deux pages qu'il consacre à Dupras, Lemay effectue la « revue de presse » ou la fortune critique du bédéiste. Il souligne que Dupras est le seul bédéiste à jouir d'un « statut d'auteur professionnel⁶³ » à l'époque. Dans son *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Mira Falardeau affirme elle aussi cette position privilégiée de Pierre Dupras dans le milieu du neuvième art en le comparant à « l'oncle de la deuxième génération de bédéistes québécois⁶⁴ ». À

⁶¹ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 53-56.

⁶² D'ailleurs, la section de sa thèse s'intéressant au groupe Chiendent vient d'être publiée : Sylvain Lemay, *Du Chiendent dans le Printemps*, Montréal, Mém9ire, 2016.

⁶³ Sylvain Lemay, « Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975) », *op. cit.*, p. 172.

⁶⁴ Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB Éditeur, 2008, p. 73.

l'image de Falardeau, Michel Viau⁶⁵ centre sa courte analyse du travail de Dupras sur la publication de ses albums, en particulier *La Drapolice* et *La bataille des chefs*. Les deux auteurs soulignent la participation de Dupras au débat politique et ses prises de position acerbes. Ils parlent tous deux de Jean Drapeau comme de la cible préférée de Dupras, ce qui trahit l'attention qu'il porte aux albums, car comme nous le verrons lors de l'analyse spécifique des planches de *Québec-Press*, c'est plutôt Robert Bourassa qui se retrouve le plus souvent sous les foudres de Dupras. Le parti-pris politique de Pierre Dupras est aussi souligné dans *l'Histoire de la caricature au Québec* de Mira Falardeau et de Robert Aird. Les dessins de Dupras y sont inclus dans une section parlant de BD caricaturale⁶⁶ et encore une fois, ce sont les albums qui prennent le plus de place dans les quelques pages d'analyse.

Alors que Lemay et Viau effectuent tous deux un survol des séries de bande dessinée publiées dans les quotidiens, aucun des deux ne mentionnent la longue collaboration de Dupras avec *Québec-Press*. Dupras travaille pour un hebdomadaire, ce qui oblige peut-être les auteurs à taire son travail lorsqu'ils parlent de journaux quotidiens. Pourtant, aucun des deux chercheurs ne semble considérer les planches de Dupras dans *Québec-Press* comme une série à part entière bien que celles-ci aient une cohésion thématique certaine et une récurrence des personnages. Peut-être le fait qu'il n'y ait pas de structure narrative suivie, sauf pour certaines séries de planches très particulières⁶⁷, l'éloigne trop de la forme des bandes traditionnelles. De plus, comme Dupras tend à réagir à l'actualité, son travail est souvent relégué à la catégorie de la caricature, bien qu'il travaille indubitablement le médium bande dessinée. La longue collaboration de Dupras à *Québec-Press* est exceptionnelle dans le milieu de

⁶⁵ Michel Viau, *op. cit.*, p. 197-198.

⁶⁶ Robert Aird et Mira Falardeau, *op. cit.*, p. 164-170.

⁶⁷ En effet, de semaine en semaine, on retrouve parfois des suites, comme la suite « Le village olympique » comprenant six planches publiées entre le 17 juin 1973 et le 22 juillet 1973 ou « La politique organisée », trois planches publiées du 1^{er} avril au 15 avril 1973.

l'époque et remarquable dans le contexte de diffusion de la bande dessinée. Pourquoi les textes taisent-ils cet aspect? Les caractéristiques communes à la caricature priveraient-elles les planches de Dupras de leur aura bédéesque? Il est aussi à noter que ces auteurs ne mentionnent pas les dix bandes dessinées publiées dans *L'indépendance*⁶⁸ en 1967 et 1968. Prototypes de ce que fera Dupras à *Québec-Presse*, ces planches peuvent être considérées comme formant une série à part entière.

La référence la plus informative au sujet de Pierre Dupras est sans conteste la bande dessinée qu'il crée lui-même pour l'ouvrage collectif d'André Carpentier⁶⁹. Le titre de son essai, « La bande dessinée politique », participe au fait que la bande dessinée de Dupras soit avant tout reconnue pour ses thématiques. En effet, Dupras ne parle pas de bande dessinée politique, mais il décrit son expression personnelle de la bande dessinée, de ses influences à son processus créatif en passant par ses techniques de travail. Ainsi, il pousse lui-même le lecteur à ne concevoir sa production que pour sa valeur politique. Cette courte bande dessinée est une source importante pour toute recherche sur Pierre Dupras : c'est une prise de parole de l'artiste ainsi qu'une réflexion sur son travail, qu'on retrouvera aussi lors d'une entrevue donnée à *Québec-Presse*⁷⁰. De plus, la bande dessinée est axée sur le travail quotidien qu'effectue Dupras à *Québec-Presse*, ce qui permet de reconstituer la participation du bédéiste à l'hebdomadaire. *Québec-Presse* s'intéresse lui-même sporadiquement à la bande dessinée, entre autres en proposant un article sur l'album *Oror 70* (1970)⁷¹ et en publiant un article plus général sur le milieu de la bande dessinée au Québec dans

⁶⁸ Publication qui n'est pas, elle non plus, quotidienne.

⁶⁹ Pierre Dupras, « La bande dessinée politique » dans CARPENTIER, André, *La bande dessinée québécoise*. Montréal, La Barre de Jour, 1975.

⁷⁰ Micheline Lachance, « Pourquoi 'La Drapolice'? Parce que Jean Drapeau a provoqué Pierre Dupras », *Québec-Presse*, 13 février 1972, p. 22.

⁷¹ Annie Bergeron, « Oror 70 d'André Philibert : la bande dessinée contestée par elle-même », *Québec-Presse*, 31 mai 1970, p. 17a.

lequel le journal se vante « d'être le premier hebdo à insérer régulièrement de la bande dessinée pure laine⁷² ». Les Éditions *Québec-Presse*, quant à elles, ne manqueront pas de souligner les mérites de Dupras en affirmant, par l'entremise de la préface écrite par Jacques Elliot et Gérald Godin pour l'album *La Drapolice*, que Dupras « a été cité dans le *Time Magazine* et reproduit dans un tas de journaux underground de tout le continent⁷³ ». Malheureusement, je n'ai pas retrouvé aucune des publications auxquelles les journalistes font référence sans les citer explicitement. Une preuve de cet enthousiasme pour le travail de Dupras hors de Montréal se retrouve néanmoins dans *The Penguin book of political comics*. Cette collection de bandes dessinées politiques qui viennent de partout à travers le monde reproduit une planche de Dupras traduite⁷⁴ dans sa section *Violent Vanguard*⁷⁵. En effet, la bande dessinée s'attaque au problème du terrorisme felquiste (1963-1972), notamment à la menace du contrôle de la population par l'armée.

Les autres textes sur la bande dessinée québécoise publiés dans les années 1970 ne s'engagent pas dans une réflexion sérieuse sur la production de Dupras. Cependant, la plupart s'efforcent de démontrer la vigueur de la bande dessinée québécoise. Ces articles tentent tous de dresser le panorama le plus large possible du champ en nommant et décrivant brièvement plusieurs productions. C'est aussi l'enthousiasme

⁷² Pierre Rambaud, « Il se lit beaucoup de bandes dessinées au Québec, mais bien peu sont québécoises », *Québec-Presse*, 19 septembre 1971, p. 20. Pierre Rambaud affirme avoir signé cet article dans son témoignage que l'on retrouve à l'annexe C.

⁷³ Jacques Elliot et Gérald Godin, « Préface » dans Pierre Dupras, *La Drapolice*, Montréal, Éditions Québec-Presse, 1971.

⁷⁴ Il s'agit de la planche nommée *Danger immédiat*, publiée dans *Québec-Presse* le 8 novembre 1970, p. 20B. Notons que le titre n'a pas été traduit.

⁷⁵ Steef Davidson, *The Penguin book of political comics*, New York, Penguin Books, 1982. Une première édition de ce livre publié par Van Geneep à Amsterdam a vu le jour en 1976, donc très peu de temps après la période d'effervescence de la bande dessinée politique.

par rapport à la vitalité des œuvres et l'espoir par rapport au renouveau naissant de la bande dessinée québécoise que ces textes mettent en relief.

Pierre Dupras publie « La bande dessinée politique » dans l'ouvrage *La bande dessinée québécoise*, collectif dirigé par André Carpentier qui se donne un double mandat : étudier la production québécoise ainsi que les grandes lignes de la structuration du champ au Québec et tenter de définir le médium⁷⁶. Ainsi, l'ouvrage veut justifier la bande dessinée comme forme d'art et de littérature et mettre en valeur ses vertus comme modèle de communication. Il présente différents bédéistes et donne la parole aux créateurs des revues présentant de la bande dessinée. Il emprunte aussi une avenue plus théorique et démontre que la bande dessinée peut être abordée par sa structure, son récit, ses thématiques, son genre ou par la sémiologie.

Le premier article répertorié sur la bande dessinée québécoise (Georges Raby, « Le printemps de la bande dessinée québécoise », 1971) ne présente pas l'œuvre de Pierre Dupras. Son travail avec *Québec-Presse* est mentionné, mais sans plus. Cependant, le texte offre probablement le portrait le plus large et le plus précis de la situation et des principaux acteurs du champ de la bande dessinée québécoise des décennies 1960 et 1970. Bien qu'on passe rapidement sur les différents travaux, plusieurs modes de publication sont présentés, comprenant même une publication gouvernementale. De brèves tentatives d'analyse sont avancées et le rapport avec le monde de la publication, qui est le principal enjeu de la bande dessinée de l'époque, est continuellement rappelé. De plus, on retrouve un grand enthousiasme de la part de l'auteur pour la nouvelle production de bandes dessinées et une confiance en l'avenir : « Le Québec est en train de passer à l'heure de la bande dessinée, à l'heure H tant attendue. Les moins optimistes prévoient une invasion massive d'auteurs

⁷⁶ André Carpentier, *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre de Jour, 1975.

québécois ». ⁷⁷. Cette vision aurait peut-être influencé tous les textes subséquents, qui tiennent un discours positif face à la bande dessinée québécoise.

Georges Raby récidive en 1972 en signant un texte dans une revue visant à promouvoir l'art canadien et international, signifiant l'intérêt, déjà dans la décennie 1970, d'associer bande dessinée et art visuel. L'article s'intéresse particulièrement à l'histoire de la naissance de la bande dessinée et présente une nette volonté d'approcher le médium des beaux-arts. Il y a, dans cet article, un net souci de promotion du médium de la bande dessinée et du travail des Québécois, sans toutefois que Dupras ne soit mentionné⁷⁸.

La même année, Gleason Théberge publie dans une revue littéraire québécoise d'avant-garde un article composé de deux parties distinctes. Il s'attarde d'abord au médium de la bande dessinée en s'intéressant aux différentes productions associant texte et image. Puis, il esquisse une définition des différents genres de bande dessinée en les catégorisant. Il tente ainsi de faire la liste des généralités de la bande dessinée dans un style d'écriture qui s'approche plus du littéraire que du réel intérêt historique ou documentaire. La deuxième partie de son texte est consacrée à la bande dessinée québécoise. Le texte redouble d'intérêt lorsqu'il fait de brefs commentaires critiques de différentes créations, comme *Oror 70* (1970) ou le *L'histoire du Québec illustrée* (1971). Il est ainsi un des premiers à offrir une tentative d'analyse des œuvres plutôt que de proposer une énumération technique. Théberge s'intéresse à Pierre Dupras en affirmant que ses planches de *Québec-Presse* sont irrémédiablement « soudées » à l'hebdomadaire. Selon lui, le style de Dupras, sur lequel l'auteur n'émet pas de précision, est si approprié au journal qu'il semble né avec lui. Cependant, il critique le

⁷⁷ Georges Raby, « Le printemps de la bande dessinée québécoise », *Culture vivante*, n°22, 1971, p. 23.

⁷⁸ Georges Raby, « L'esthétique de la bande dessinée ou les confessions d'un mangeur de bulles... », *Vie des Arts*, n° 68, 1972, p. 28-32.

dessinateur. Bien que Dupras offre au lecteur une nouvelle perception de la réalité, il n'arrive pas à construire de récit linéaire, ses images étant trop diverses. D'autres travaux de Dupras sont aussi mentionnés, comme *La Drapolice* (1971) et *Vive le Québec libre!* (1967), mais sans que ceux-ci ne soient réellement discutés. Théberge reste majoritairement positif face à l'œuvre de Dupras et la bande dessinée québécoise, la comparant même avec la tradition française : « Et comment ne pas voir dans le style radicalement politique de Duprasou du tandem Bergeron-Lavaill un progrès énorme sur la simple caricature sociale des *Pieds-Nickelés* ». ⁷⁹

Dans un article de 1973 ⁸⁰, Gérard Blanchard présente Dupras comme un pionnier de la bande dessinée québécoise, précisant qu'il « est le premier cartooniste du Québec ». En début de texte, il affirme, sans spécifier à qui il fait référence, que la bande dessinée québécoise naît réellement grâce à la caricature politique des journaux de gauche, travail qui est directement relié à la carrière de Dupras. Plus loin, il le nomme en premier en voulant expliquer la participation de la presse à l'essor de la bande dessinée québécoise, participation qui l'enthousiasme, malgré l'implication mitigée des journaux et des revues. Une courte rubrique est aussi consacrée à Dupras.

Enfin, il me faut mentionner l'apport à la recherche d'Yves Robillard et de son *Québec Underground (dix ans d'art marginal au Québec) 1962-1972* ⁸¹. Robillard y rassemble une documentation disparate qui veut faire état de toute expression artistique qui se démarque d'une volonté de pratique populaire. Vingt pages de l'ouvrage sont consacrées à la bande dessinée québécoise. Les références sont

⁷⁹ Gleason Théberge, « La bande dessinée (Qui? Quoi?) ». *La barre du jour*, n° 35-36-37, 1972, p. 43-69.

⁸⁰ Gérard Blanchard, « Les bandes dessinées québécoises », *Communication et langages*, n° 19, 1973, p. 47-62.

⁸¹ Yves Robillard, dir., *Québec underground (dix ans d'art marginal au Québec) 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973.

éparses. On rassemble par exemple un texte de la revue *Médiart* qui présente un historique rapide de la bande dessinée québécoise, des présentations de revues de bande dessinée ou de bédéistes qui semblent avoir été créées pour l'occasion, un texte de Claude Haeffely (1927-...) présentant le groupe Chiendent et un article déjà publié dans *La Presse* s'intéressant à l'exposition sur l'humour graphique organisée par Haeffely dans sa galerie. Dans un article de Gilles Thibault, on fait brièvement référence au travail de Pierre Dupras dans *Québec-Presse* et on affirme qu'il est le seul dessinateur professionnel au Québec. Cette section est richement illustrée et constitue une bonne source d'information sur le discours que le champ de la bande dessinée a tenu envers lui-même à l'époque. Thibault nous donne un résumé de ce discours:

[La] situation [de la bande dessinée québécoise est] intéressante si on compte les quinze titres publiés depuis trois ans, mais une situation déplorable lorsque l'on sait que la plupart de ces revues ont été publiées à compte d'auteur, que la distribution fait défaut, que nous sommes envahis par les bandes européennes et américaines et que les journaux québécois ont peur d'ouvrir leur porte aux talents de chez nous⁸².

Ainsi, alors que certains textes tentent de légitimer la pratique de la bande dessinée en l'approchant de la pratique des beaux-arts⁸³, Robillard associe franchement pratique alternative et bande dessinée.

Structure du mémoire

Dupras est bien présent dans la littérature sur la bande dessinée et la caricature au Québec. Cependant, celle-ci démontre la méconnaissance du travail de Dupras qui persiste alors que l'analyse se limite surtout aux deux albums issus de sa participation

⁸² Gilles Thibault, « La bande dessinée au Québec », dans Yves Robillard, dir., *Québec underground (dix ans d'art marginal au Québec) 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 360.

⁸³ Pensons aux écrits de Raby, par exemple.

à Québec-Presse. Ce mémoire souhaite donc d'abord réviser une lacune dans la connaissance éparse de l'œuvre satirique de Dupras. Cependant, l'entreprise a vite semblé imposante, comme les bandes dessinées de Dupras font intervenir de multiples champs d'étude énumérés dans cette introduction. J'ai donc cru bon de diviser cette recherche en deux parties. La première partie, simplement nommée *contexte*, s'intéresse au champ de la bande dessinée des années 1960 et 1970 et au journal *Québec-Presse*. Elle fait intervenir le mouvement de la contre-culture comme un moteur important de la production communicationnelle et artistique de l'époque.

Le premier chapitre prendra un peu de distance par rapport aux planches de Dupras afin d'étudier le contexte dans lequel celles-ci ont été créées. En effet, cette section portera sur le champ de la bande dessinée québécoise dans les années 1960 et 1970, plus particulièrement sur le réseau de diffusion de la contre-culture qui lui a permis de grandir et de prendre de l'ampleur. Ainsi, suite à un retour sur quelques définitions de la contre-culture et de son esthétique, je me pencherai sur le groupe Chiendent. Je m'attarderai aussi aux diverses revues et publications qui ont permis à la bande dessinée québécoise de se propager en insistant sur l'importance de *Mainmise* tant pour la bande dessinée que pour la contre-culture. Deux albums de bande dessinée québécoise, *Oror 70* et *L'histoire du Québec illustrée*, seront aussi analysés afin de démontrer, par leur différence, que les thèmes et l'esthétique de la contre-culture sont imprégnés par les productions individuelles. Nous comprendrons ensuite comment la bande dessinée a pu s'éloigner des réseaux qui l'ont vu naître afin de prendre sa place dans des lieux de diffusion plus traditionnels, comme les journaux et comment elle parvient à créer ses propres événements destinés à un large public. Les productions qui sont étudiées plus en profondeur dans ce chapitre ont été choisies à cause de leur lien avec l'hebdomadaire *Québec-Presse*. En effet, les dessins de deux membres du groupe Chiendent se retrouvent dans le journal dans ces premiers temps. Alors qu'un

article sera consacré à l'album *Oror 70*⁸⁴, *L'histoire du Québec illustrée* jouit d'une publication complète dans le journal⁸⁵.

Le deuxième chapitre se penchera plus particulièrement sur le journal *Québec-Press*, véhicule des planches de Pierre Dupras. J'étudierai les transformations dans les médias traditionnels qui ont mené à la création de *Québec-Press* et m'attarderai aux modes de fonctionnement de l'hebdomadaire qui rejoignent les valeurs de la contre-culture. Finalement, j'analyserai les trois phases de la visualité de *Québec-Press* : l'engouement pour l'esthétique de la contre-culture et de Chiendent, l'emprise visuelle de Pierre Dupras et ses multiples rôles comme bédéistes, illustrateurs et caricaturistes et enfin la diversité de signatures des derniers mois.

La deuxième partie s'attaque quant à elle à l'analyse des planches. Les approches théoriques et méthodologiques y seront présentées en amorce d'une présentation plus spécifique du corpus de bande dessinées.

Le troisième chapitre présentera les outils théoriques et méthodologiques qui permettent de bien comprendre et analyser le travail de Pierre Dupras. Un bref survol de la théorie de la bande dessinée dans les études québécoises sera fait avant que j'expose les principes de base de la théorie des médias de Marshall McLuhan, soit les concepts de médium *hot* et *cold*. J'étudierai ensuite les principes d'analyse de la planche de Thierry Groensteen et de Benoît Peeters. Les concepts de mise en page, de découpage et de tressage de Groensteen seront jumelés aux catégories d'organisation de la planche selon Peeters et me serviront d'outils essentiels dans l'observation du travail de Dupras. Les écrits de Scott McCloud se joindront à ces instruments d'analyse. Je porterai mon attention sur le niveau d'iconicité du dessin, les relations

⁸⁴ Annie Bergeron, « Oror 70 d'André Philibert : la bande dessinée contestée par elle-même », *Québec-Press*, 31 mai 1970, p. 17a.

⁸⁵ *L'histoire du Québec illustrée* sera publiée dans *Québec-Press* de septembre à décembre 1971.

entre les cases et les relations entre le texte et les images telles qu'avancées par McCloud, ce qui permettra aussi d'enrichir l'analyse des dessins du bédéiste à l'étude. Le chapitre se terminera par une réflexion sur l'utilisation de l'analyse quantitative en histoire de l'art, car il s'agit du type d'analyse que j'ai choisi de privilégier dans le chapitre suivant.

Celui-ci sera consacré à l'analyse spécifique des 191 planches de Pierre Dupras publiées dans *Québec-Presse*. Ce seront d'abord les procédés visuels du dessinateur qui seront explicités. Son esthétique et ses influences seront définies avant que son utilisation des possibilités du médium bande dessinée ne soit décortiquée. Nous verrons donc les préférences de construction des récits de Dupras, ainsi que son utilisation du cadre, de la case, et du texte. J'étudierai par la suite les thématiques privilégiées par Dupras, son utilisation des personnages récurrents et la relation entre le choix de ses sujets et les unes de l'hebdomadaire.

La conclusion portera sur les relations qui peuvent être établies entre la bande dessinée contre-culturelle et le monde des arts visuels au tournant des années 1970. Les recherches d'Ève Lamoureux⁸⁶, de Francine Couture⁸⁷ et d'Anithe de Carvalho⁸⁸ me donneront les bases nécessaires pour le faire.

⁸⁶ Eve Lamoureux, *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009.

⁸⁷ Francine Couture, dir. *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptype, 1991.

⁸⁸ Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*, Saint-Joseph-du-Lac, M éditeur, 2015.

PARTIE I CONTEXTE

Pour bien présenter les différentes ramifications du travail de Pierre Dupras, il sied de s'attarder tout d'abord au contexte de production des bandes dessinées à l'étude. Celui-ci se divise en deux univers : le renouveau du champ de la bande dessinée et ses liens avec le mouvement contre-culturel ainsi que la transformation du monde médiatique québécois qui voit naître le journal *Québec-Presse*, espace de création des planches de Dupras.

Le premier chapitre présente donc les relations unissant la bande dessinée québécoise et la contre-culture des années 1960 et 1970. Une co-dépendance semble exister entre les productions bédéesques et le milieu contre-culturel. La bande dessinée, profitant d'un réseau de diffusion en construction, promeut du même coup les thématiques chères au mouvement idéologique. Deux études de cas seront effectuées et des événements qui poussent la bande dessinée à s'intégrer à la culture officielle seront exposés.

Le deuxième chapitre s'intéresse quant à lui à la création du journal *Québec-Presse*, à son mode de fonctionnement et à l'espace visuel qu'il accorde à Pierre Dupras et à d'autres illustrateurs. Les caricatures que Pierre Dupras effectue pour l'hebdomadaire seront aussi analysées.

CHAPITRE I

LE PRINTEMPS DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE ET LA CONTRE-CULTURE DESSINÉE : UNE HISTOIRE ENTREMÊLÉE

Professeurs, sociologues, peintres, écrivains, dessinateurs, critiques, bédéistes et performeurs sont quelques-uns des chapeaux que se permettent d'essayer les artisans de la contre-culture. Cette pratique, loin d'être linéaire, force l'expression personnelle vers de nouveaux médiums et de nouvelles voies d'exploration. Après avoir brièvement défini l'idéologie contre-culturelle, je présenterai quelques publications marquantes de l'époque. Ensuite nous nous pencherons sur le groupe Chiendent (1968), qui se situe à la croisée de la bande dessinée et de la contre-culture. Nous verrons aussi comment, dans l'optique de la bande dessinée, la revue, le journal et l'album deviennent des outils de diffusion contre-culturels. Je m'attarderai particulièrement à deux albums de bande dessinée qui s'intègrent au corpus contre-culturel de par leur thématique et leur mode de production : *Oror 70* d'André Philibert (1944-...) et *L'histoire du Québec illustrée*, de Léandre Bergeron (1933-...) et Robert Lavaill (1928-1983). Les publications qui seront étudiées ici participent tous au processus de légitimation de la bande dessinée qui sera analysé en fin de chapitre. En effet les expositions, les différents festivals et l'entrée de séries dans les grands journaux permettent à la bande dessinée québécoise d'intégrer la culture plus traditionnelle.

Néanmoins, par les modèles de publications qu'elles choisissent, les thématiques qu'elles abordent ou l'esthétique qu'elles prônent, les productions présentées ici sont toutes identifiables à une facette ou une autre de la contre-culture. Les artistes et dessinateurs que nous étudierons ont tous en commun la volonté de contrer l'idéologie dominante en favorisant l'expression d'une information alternative.

1.1 La contre-culture et la création de lieux de diffusion alternatifs

Autour de 1970, les acteurs de la contre-culture conçoivent des lieux de diffusion originaux afin « d'éviter la récupération et la banalisation de leur production⁸⁹ ». Une forte volonté les habite, celle de « créer un réseau d'informations parallèle, un autre mode de circulation⁹⁰ [...] ». Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la contre-culture est un mouvement multiple qui a un double objectif : elle mise sur l'émancipation et la transformation de l'individu afin de provoquer un changement dans la société. La posture contre-culturelle veut que l'humain ait été désinvesti de sa capacité à choisir et à se réinventer et qu'il aurait donc perdu sa liberté d'action. La contre-culture propose donc une « solution de rechange culturelle » à la société établie et se veut une alternative à la culture officielle et aux institutions.⁹¹ Selon Gaëtan Rochon, la contre-culture agit sous trois formes : la forme existentialiste, basée sur le développement de l'individu; la forme activiste qui, tout en réfutant les modalités d'action politique traditionnelle, prône un renversement immédiat du système; et enfin la forme nationaliste, visant l'épanouissement d'une culture à travers ses structures propres⁹².

Jumelée à celle des États-Unis, la contre-culture telle que vécue par la France influencera le mouvement au Québec. En France, l'esprit de Mai 68 est

⁸⁹ Jean-Pascal Baillie, « Apologie de l'analogique. À propos d'*Hobo Québec : Journal d'écritures et d'images* », *ETC*, n° 46, 1999, p. 30, [En ligne], <www.erudit.org>.

⁹⁰ Karim Larose et Jean-Philippe Warren, « Terra incognita », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 15-16.

⁹¹ Jules Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », *Idéologies au Canada-Français, 1940-1976*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1981, p. 173-185.

⁹² Gaëtan Rochon, *Politique et contre-culture, essai d'analyse interprétative*, Montréal, Hurtubise, 1979, p. 24-25.

indéniablement influencé par la contre-culture américaine⁹³. Edgar Morin décrit cet esprit comme une « révolution sans visage, une contestation généralisée du pouvoir, y compris dans les formes les plus dégradées ou mineures de la revendication⁹⁴ ». Le désir de contestation et de liberté est donc bien présent en France, et c'est une presse alternative qui exprimera les valeurs et les prises de position politique. Cette presse parallèle grandit à l'image de la *free press* aux États-Unis. Cette dernière est très diverse et veut défier la législation de censure américaine en utilisant de la bande dessinée dépeignant de la drogue, de la violence et de la sexualité. Chaque minorité ou mouvement dispose de son organe de presse. On distingue trois phases dans la *free press* : la révolution non violente, la radicalisation vers 1968 et le retour vers la nature et les communautés vers 1971⁹⁵. On souhaite avant tout défier les médias traditionnels qui apparaissent comme viciés par leur trop grande uniformité⁹⁶. L'*Underground press syndicate* (1967-1973) est un organisme qui se forme grâce à ce mouvement de la *free press*. Dans une volonté de démocratisation de l'information, les différentes revues invitent les lecteurs à participer à l'élaboration des publications⁹⁷. Que ce soit aux États-Unis, au Québec ou en France, les journaux alternatifs veulent interpeller les jeunes et se servent pour ce faire d'un langage familier, parfois vulgaire et souvent humoristique, encouragent en même temps la diffusion de la bande dessinée⁹⁸.

⁹³ Olivier Penot-Lacassagne, « Qu'est-ce qu'une contre-culture? », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, dir, *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 15-16.

⁹⁴ Karim Larose et Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁵ Michaël Rolland, « La presse parallèle française des années 1968, entre transferts culturels et spécificités nationales », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, dir, *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 220.

⁹⁶ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, Montréal, Septentrion, 2015, p. 76.

⁹⁷ Michaël Rolland, *op. cit.*, p. 224.

⁹⁸ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 78.

Ainsi, une profusion de publications parallèles seront créées en France. Bien qu'elles se soucient des mêmes combats que la presse militante, comme le droit des femmes, des homosexuels, des immigrés ou des opprimés, elles s'en distinguent par leur volonté de mettre en place une société alternative et leur goût pour la musique pop-rock⁹⁹. *Hara-Kiri* (1960-1985) puis *Charlie Hebdo* (1970-1982 et 1992-...) sont de bons exemples de cette presse qui ne propose pas de compromis :

Si la *free press* étrangère est alors difficile à trouver dans l'hexagone, une presse d'un nouveau genre tend pourtant à émerger. Ainsi, dès septembre 1960 paraît *Hara-Kiri*, un mensuel à l'esprit décalé et novateur. Fondé par Cavanna et Bernier dans la veine du *Mad* américain, il se caractérise par son ton à la fois contestataire et libertaire, ses bandes dessinées satiriques et ses pastiches de publicités. "Le journal bête et méchant" use de la provocation avec un délice évident pour choquer les conformistes en tout genre, ce qui attire les foudres du pouvoir, foudres d'autant plus violentes que son succès est grand : 10 000 exemplaires sont tirés le 1^{er} octobre 1960, 210 000 sortent en 1966. Le mensuel se voit interdit à l'affichage dès le dixième numéro, puis de nouveau le 29 mai 1966. Il doit alors déposer son bilan mais se relance en janvier 1967. Sa parution est encore une fois interdite en novembre 1970, ce qui le contraint à reparaitre sous un nouveau titre, *Charlie Hebdo*. Ces multiples condamnations judiciaires illustrent à la fois la rigidité de la législation française et l'influence qui lui prête l'État sur les potentiels mouvements contestataires.¹⁰⁰

Alors qu'*Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* seront véritablement considérés comme des relais de la contre-culture¹⁰¹, d'autres revues qui se veulent plus politiques engageront

⁹⁹ Michaël Rolland, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 221-222.

¹⁰¹ Stéphane Mazurier, *Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)*, Paris, Les Cahiers Dessinés, 2009, p. 444.

des illustrateurs pour propager leurs idées. Ainsi, *L'Action*¹⁰², dont le premier numéro est tiré à 35 000 exemplaires utilisent les crayons de Jean-Marc Reiser (1941-1983), Siné (Maurice Sinet 1928-2016) et Georges Wolinski (1934-2015). Prêtant une grande attention à la forme, la revue a toujours en couverture une affiche créée par un artiste¹⁰³.

En dépit du fait que, dans plusieurs pays, la contre-culture se concentre avant tout sur la notion de re-conception de l'individu, la situation du Québec tend à privilégier les liens entre nationalisme et contre-culture¹⁰⁴, les deux mouvements ayant été en forte ébullition à la fin des années 1960 et pendant la décennie de 1970. Le discours de la revue *Mainmise* (1970-1978) représente bien cette dualité de la contre-culture québécoise. La publication présente, de par son attachement à l'*Underground Press Syndicate*¹⁰⁵, une grande quantité de textes américains traduits en français¹⁰⁶. Ceux-ci prônent l'abolition des frontières nationales et privilégient l'établissement d'un système d'information mondial¹⁰⁷. Cependant, les collaborateurs de *Mainmise* ne peuvent ignorer le contexte québécois de l'époque et l'internationalisme n'est donc pas adopté par tous¹⁰⁸. En tant que fidèle héraut de la contre-culture québécoise,

¹⁰² Je n'ai pas pu retracer avec précision les dates de création et de fin de publication de cette revue. Sa parution à la fin des années 1960 est attestée par Michaël Rolland, *op. cit.*

¹⁰³ Michaël Rolland, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 114-117.

¹⁰⁵ L'*Underground Press Syndicate* est une initiative américaine. Il a été créé afin d'optimiser les possibilités des nombreux journaux contre-culturels à travers le monde. Son but est de diffuser un message permettant de renverser l'ordre établi. Jean-François Bizot, *Free Press, La contre-culture vue par la presse underground*, Paris, Actuel, Nova Éditions, 2010, p. 6 et 226.

¹⁰⁶ Jean-Philippe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012, [En ligne], <www.erudit.org>.

¹⁰⁷ Mari-France Moore, « *Mainmise*, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 370, [En ligne], <www.erudit.org>.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Mainmise veut conscientiser et transformer les « individus qui arriveront par la somme de leurs libérations individuelles à la libération collective¹⁰⁹ ». On y parle de culture, de musique, de politique, de mode de vie alternatif et de consommation de drogues. Les objectifs de la contre-culture enchevêtrent donc projets individuels et collectifs.

En plus de *Mainmise*, qui reste pour plusieurs le point d'ancrage de la contre-culture, *Ovo photo* (1971-1977), *Cul Q* (1973-1977) et *Hobo-Québec* (1973-1981) se démarquent en tentant de redéfinir l'image et la place du visuel. Ces publications s'établissent en véritable réseau, car en plus de partager des collaborateurs, elles se publicisent les unes les autres.

Comme son nom l'indique, *Ovo photo* se spécialise d'abord dans la présentation d'images et d'expérimentations photographiques. Certains numéros contiennent pourtant des séries de dessins d'un même artiste. Ainsi en décembre 1970, pour la première parution, on retrouve des dessins de Fernand Leclerc (*figure 2*). Bien que les esthétiques présentées soient toutes différentes les unes des autres, on note une claire préférence pour des dessinateurs plus accomplis ou virtuoses. Les œuvres font preuve d'un fort caractère décoratif et d'une complexité visuelle.

Cul Q est avant tout une revue littéraire. Son titre réfère à la culture québécoise ainsi qu'à la sexualité. Créé par Jean Leduc à la suite d'un séminaire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal en 1973, *Cul Q* répond au trop grand sérieux des revues culturelles. L'humour et la provocation dominent. Les images sont assez rares dans la publication, mis à part quelques dessins du maquettiste Jean Lussier. Le texte est mis en évidence, mais celui-ci est, à quelques reprises, présenté grâce à des compositions graphiques élaborées (*figure 3*). Cette importance accordée au design graphique annonce la naissance des Éditions Cul Q (1974-1977) qui tenteront tout au

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 372

long de leur activité de faire exister de nouvelles formes de textes littéraires et de supports.¹¹⁰

Fondé en 1973, *Hobo-Québec* allie création littéraire, critique et arts visuels. Son sous-titre indique d'ailleurs son parti pris pour le côtoiement des genres : « journal d'écritures et d'images ». En plus d'être publié dans un format tabloïd qui permet le déploiement de l'expressivité graphique, le journal se développe dans une collaboration constante entre écrivains et artistes, ouvrant ainsi la porte à de nombreuses illustrations et à la bande dessinée¹¹¹. Ce médium n'est par contre pas exploité de façon systématique. On ne retrouvera aucune série récurrente, mais plutôt des exercices singuliers et uniques. Contrairement à *Mainmise*, la plupart des dessins présentés sont signés ou indiquent clairement le créateur. Dans l'esprit contre-culturel, une grande variété de styles est présentée, avec un accent sur les lignes au caractère enfantin. Plusieurs images à caractère sexuel ou érotique sont aussi présentes. Le dernier numéro paraît en 1981.

Si les valeurs contre-culturelles se retrouvent clairement dans les différentes publications qui apportent un discours alternatif à l'information traditionnelle, l'esthétique privilégiée par ces revues et ces journaux est difficile à définir. L'idée de base de la contre-culture voulant privilégier la reconception de l'individu va à l'encontre de la notion d'un style cohérent et unifié. Ainsi, bien que l'on puisse reconnaître certains points communs aux représentations contre-culturelles, la diversité est mise de l'avant.

¹¹⁰ Toutes les informations sont prises de : Sophie Drouin, « Quand le livre s'en mêle. Contestation et humour aux Éditions Cul Q », *À rayons ouverts*, n° 86, 2011, [En ligne], <<http://www.banq.qc.ca>>.

¹¹¹ Jean-Pascal Baillie, *op. cit.*, p. 30.

1.1.1 Une esthétique contre-culturelle?

En 1966 naît en Californie l'*Underground Press Syndicate*, un réseau de publication et de diffusion d'idées qui souhaite renverser l'ordre établi et optimiser les possibilités des petits organes de diffusion qui sont créés à travers le monde¹¹². Alors qu'on offre ainsi un moyen de présenter une information cohérente qui répond aux valeurs de la contre-culture, on laisse le soin à chacun de créer sa propre imagerie. Ainsi, l'esthétique de la contre-culture s'identifie mal. Elle est plurielle et diverse : « Whether clean and simple, ugly and jarring, complex, psychedelic, or elegant, the styles of underground cartoonists are distinctive and recognizable¹¹³. » Cependant, deux grandes tendances semblent généralement se dessiner. D'un côté, les Américains privilégient l'effet décoratif. L'influence des affiches du quartier Haight-Ashbury à San Francisco (*figure 4*) est très importante pour beaucoup d'artistes, alors que d'autres, comme Robert Crumb, privilégient une esthétique issue de l'art commercial et populaire, avec comme archétype les dessins animés de Walt Disney. Les éléments qui tendent à se retrouver dans les dessins américains sont donc l'asymétrie, les figures fermées et ceinturées, une utilisation complète de l'espace et l'inclusion d'un ensemble disparate d'éléments¹¹⁴. La deuxième tendance témoigne d'un schématisme et d'une simplicité qui seront associés aux dessinateurs français, comme Jean-Marc Reiser ou Georges Wolinski (*figure 5*) qui publient dans *Hara-Kiri* et d'autres journaux se démarquant par leur volonté d'être à contre-courant des

¹¹² Jean-François Bizot, *op. cit.*, p. 6 et 266.

¹¹³ James Danky et Denis Kitchem, « Underground classics, The transformation of comics into comix, 1936-90 », *Underground classics, The transformation of comics into comix*, New York, Abrams ComcArts, 2009, p. 20.

¹¹⁴ Cette morphologie est proposée dans : Clinton R. Sanders, « Icons of the alternate culture : the themes and functions of underground comix », *Journal of popular culture*, 1975, p. 831 et 846-848.

publications officielles. La ligne sobre y est privilégiée aux dépens de toute notion de performance ou de virtuosité¹¹⁵.

1.2 Chiendent comme instigateur du printemps et l'internationalité de la contre-culture

Les écrits sur la bande dessinée considèrent que la création du groupe Chiendent en 1968 est le point de départ de la réémergence de la bande dessinée québécoise. Un des membres du groupe, André Montpetit, est tour à tour caractérisé comme son « maître¹¹⁶ » ou « chef de file¹¹⁷ ». En fait, Chiendent se constitue autour du poète Claude Haeffely qui joue le rôle d'animateur du groupe. Trois jeunes artistes établis le joignent : André Montpetit, Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier. Le groupe naît avant tout de la volonté de travailler en collaboration à l'intégration de textes aux images. Le projet n'est pas de faire de la bande dessinée à tout prix, mais plutôt de présenter le médium comme outil d'exploration. Michel Fortier, qui créera dans sa carrière un nombre important d'affiches, se considère d'ailleurs davantage comme un illustrateur qu'un bédéiste¹¹⁸. Les scénarios et les textes sont composés par Haeffely. La publication des bandes dessinées du groupe restera marginale, les éditeurs importants refusant de se risquer. Diverses revues se chargeront plutôt de diffuser

¹¹⁵ Stéphane Mazurier, « Hara-kiri, une histoire bête et méchante (1960-1985) », dans Cavanna *et al.*, *Hara Kiri, 1960-1985, journal bête et méchant, les belles images*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2008, p. 6-27.

¹¹⁶ Georges Raby, « Le printemps de la bande dessinée québécoise », *Culture vivante*, n° 22, p. 18-19.

¹¹⁷ L'expression employée en 1972 par Gleason Théberge (« La bande dessinée (Qui? Quoi?) », *La barre du jour*, n°35-36-37, 1972, p. 66.) est même reprise dans l'ouvrage le plus récent sur la bande dessinée québécoise (Michel Viau, *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 189.)

¹¹⁸ André Carpentier, « La parole à chiendent... », *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 53-56.

ponctuellement les créations de Chiendent.¹¹⁹ Bien que l'aventure Chiendent se révèle assez brève, le groupe n'existant officiellement que six mois, sa production est une balise importante autant pour l'histoire de la bande dessinée que pour la contre-culture. Ironiquement, les membres du groupe ne s'intéressaient pas particulièrement à ces deux démonstrations culturelles. Ils affirment d'ailleurs s'être réunis autour d'un état d'esprit, d'un certain type d'humour plutôt que dans une volonté de « faire du parallèle »¹²⁰. Poursuivant tous des pratiques multidisciplinaires, ces artistes choisirent la bande dessinée avant tout pour sa propension à véhiculer l'humour et pour son statut d'art populaire¹²¹. On note donc un souci certain d'utiliser un médium facile à diffuser et à appréhender.

Sylvain Lemay consacre un chapitre entier de sa thèse au répertoire et à l'analyse des ouvrages de Chiendent, en plus d'indiquer de nombreux éléments biographiques et bibliographiques sur les membres de groupe Chiendent¹²². Soulignons que c'est peut-être la volonté de contester et de dénoncer qui semble le dénominateur commun de toute la production. Cet « esprit Chiendent¹²³ » dont parle Haeffely est donc avant tout le désir du groupe d'apporter une position forte, tant au niveau des thèmes que du médium. En effet, le choix de créer par la bande dessinée alors qu'une pratique artistique est déjà établie peut se lire comme une transgression du champ artistique¹²⁴.

¹¹⁹ Bien qu'aucune liste exhaustive des publications de Chiendent ne soit avancée, trois auteurs tentent d'énumérer la production au mieux de leur connaissance : Sylvain Lemay, « Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975) », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, et Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique » dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II L'éclatement du modernisme*. Montréal, VLB Éditeur, 1997 ainsi que Michel Viau, *op. cit.*, p. 189.

¹²⁰ André Carpentier, *op. cit.*, p. 55.

¹²¹ Sylvain Lemay, *op. cit.*, p. 158.

¹²² *Ibid.*, p. 204-268.

¹²³ André Carpentier, *op. cit.*, p. 54.

¹²⁴ Michel Roy, *op. cit.*, p. 380.

Selon le milieu des arts visuels, l'œuvre de Michel Fortier est sans conteste associée au pop et donc à l'américanité et à la culture de masse. Le critique d'art Claude Jasmin compare Fortier au dessinateur américain Saul Steinberg (1914-1999) de par son dessin très actuel¹²⁵. Fortier crée aussi une œuvre graphique intitulée *Strawberry Fields*, référant à la célèbre chanson du groupe *The Beatles*¹²⁶.

André Montpetit et Marc-Antoine Nadeau renvoient eux aussi au groupe culte lors d'Expo 67 : « La sculpture-environnement *Le sous-marin jaune de la force de frappe québécoise* rassemble des objets kitsch à caractère religieux, veut parodier, dans l'esprit ti-pop, la croyance religieuse dominante au Québec ou tourner en dérision certains traits traditionnels de l'identité québécoise¹²⁷. » L'œuvre aurait même créé un scandale médiatique dès l'ouverture de l'exposition alors qu'elle aurait été saccagée par quatre religieuses. Son retrait s'en suivit, puis sa réinstallation après que les artistes aient crié à la censure¹²⁸. La forte critique sociale inhérente à l'œuvre fait écho aux futurs travaux de Chiendent.

L'esthétique schématique, disproportionnée et décorative promue par Chiendent est associable à la pratique picturale contre-culturelle, tant au Québec qu'à l'international (*figure 6*). Ainsi, elle se rapproche du style du film d'animation de 1968 *Yellow Submarine* basé sur la célèbre musique des *Beatles*. On retrouvera aussi cette façon de faire dans un grand nombre d'illustrations de la revue *Mainmise*, qui présente elle aussi beaucoup d'images non signées. Des illustrations de Marc-Antoine Nadeau et

¹²⁵ Serge Allaire, « Pop art, Montréal, p.q. », dans Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, p. 189.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁷ Francine Couture, « Présentation », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, p. 13.

¹²⁸ Serge Allaire, *op. cit.*, p. 193-195.

André Montpetit se retrouvent aussi dans les premiers mois du journal *Québec-Presse*. Celles-ci seront étudiées au chapitre II.

L'influence du groupe Chiendent comme pierre d'assise du printemps de la bande dessinée que promouvoit Sylvain Lemay¹²⁹ a été remise en cause dernièrement par Pierre Rambaud, animateur de la revue *BD*. Dans un témoignage écrit, il affirme :

Quant aux véritables « artistes » du Chiendent, précurseurs de peu il est vrai, c'est à une échelle aussi restreinte que marginale (parmi même la « marginalité »), voire individuelle que leur indéniable influence a pu se faire sentir. En fait les liens que semblent chercher les chercheurs (!!) et même Réal Godbout, entre les différentes composantes actives du monde de la bédé en émergence de 68 à 74, s'expliquent par les cheminements personnels des « souteneurs » du futur magazine BD et de leur rencontre fortuite au cours de cette période de douce folie. Je revendique personnellement le fait d'avoir servi d'entremetteur pour l'établissement de ces liens. Sinon tous, du moins un nombre certain.¹³⁰

Bien que ne niant pas l'importance du groupe : « que l'on nomme les Montpetit, Fortier, Nadeau, Haeffely, à titre de précurseurs de ce mouvement sans doute, mais dans la marge côté "beaux-arts"¹³¹ », Rambaud semble vouloir mettre l'accent sur la constitution des réseaux que permettent les lieux de diffusion de la bande dessinée, en particulier les nombreuses revues qui seront créées au courant des années 1970.

¹²⁹ Lemay décrit d'ailleurs les membres du groupes comme les « leaders incontestables » du Printemps. Sylvain Lemay, *op. cit.*, p. 204.

¹³⁰ Voir annexe C.

¹³¹ Voir annexe C.

1.3 Les supports de diffusion de la bande dessinée québécoise

Entre 1968 et 1975, 46 albums de bande dessinée sont publiés au Québec, alors qu'on en recense sept entre 1960 et 1967, et 69 entre 1879 et 1959¹³². Ces publications d'albums qui se font sans le soutien d'une véritable structure éditoriale viennent transformer le milieu de la bande dessinée québécoise. Bien que l'album soit l'outil promotionnel du médium par excellence en permettant aux productions d'accéder à une certaine pérennité, la bande dessinée se retrouve aussi dans les journaux et dans les revues. Alors que le journal quotidien est plutôt associé à la culture et à la consommation de masse, nous verrons que la revue de bande dessinée au Québec croise le réseau de diffusion contre-culturelle. Vingt-deux revues dédiées exclusivement à l'art séquentiel voient le jour de 1968 à 1974, alors que seulement cinq publications offraient de la bande dessinée entre 1920 et 1965¹³³. En ce qui concerne les journaux de la décennie 1970, ils sont loin de rivaliser avec les 29 séries créées entre 1900 et 1950. Dans sa thèse de doctorat, Sylvain Lemay répertorie neuf bandes quotidiennes destinées à un public adulte publiées entre 1972 et 1974¹³⁴. On peut cependant se demander pourquoi le chercheur ne mentionne pas la parution hebdomadaire de Pierre Dupras dans *Québec-Presse*. La collaboration du dessinateur est récurrente et soutenue et mériterait au moins une mention dans sa tentative de répertoire.

¹³² Sylvain Lemay, *op. cit.*, p. 129-130. Lemay précise cependant qu'un grand nombre de ces albums publiés entre 1979 et 1959 sont plutôt constitués de collection de dessins d'humour et de caricatures.

¹³³ Lemay précise en ce qui concerne ces cinq revues : «Entre 1920 et 1965, cinq revues allaient accueillir un nombre significatif de planches de bandes dessinées dans leurs pages. L'Oiseau bleu (1921-1940) allait publier à différentes reprises Les Contes historiques de la Société Saint-jean-Baptiste. Les quatre autres revues vont toutes être publiées sous l'égide des éditions Fides et de la Jeunesse étudiante catholique (JEC): François (1943-1964), Hérauts (1944-1965), Claire (1957-1964) et Petits hérauts (1958-1961) » *Ibid.*, p.138.

¹³⁴ *Ibid.*, p.141-142.

1.3.1 *Mainmise* et les revues de bande dessinée : une association obligée?

La contre-culture se dotera d'une esthétique qui lui est propre, promue en grande partie par le graphisme et le design de la revue *Mainmise*. Celle-ci défendra avec acharnement l'expressivité à tout prix et la liberté, voulant faire écho à l'utopie qu'elle promeut.¹³⁵ Alors que la facture graphique de *Mainmise* est très forte et facilement reconnaissable, ses illustrations, généralement anonymes, sont très hétéroclites. Une grande diversité de styles se côtoie à chaque parution, du dessin à ligne aux assemblages très décoratifs. La créativité et le pluralisme de la contre-culture ne sont donc pas véhiculés uniquement par l'idéologie¹³⁶, ils relèvent aussi d'une mise en valeur d'une multitude d'esthétiques picturales et graphiques. Cette multiplicité s'explique peut-être par le fait que *Mainmise* devient une véritable « plaque tournante », un lieu de diffusion unique où même les lecteurs envoient de nombreux textes et dessins qui pourront servir à la publication¹³⁷.

En plus de voir la parution du premier numéro de *Mainmise*, l'année 1970 marque le début de la création d'une série de revues spécialisées en bande dessinée. L'apparition de ces revues de bande dessinée vient sans doute davantage du désir de créer une véritable tradition nationale québécoise que de celui de proposer une contribution contre-culturelle. Cependant, le mode de production et de diffusion de la bande dessinée ainsi que la forte association du médium à la revue *Mainmise* permet de rallier bande dessinée et pratique contre-culturelle.

¹³⁵ Andrée Fortin, « Affirmations collectives et individuelles », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, dirs., *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, p. 38-42.

¹³⁶ Karim Larose et Jean-Philippe Warren, *op. cit.*, p. 15. Cet article s'attarde justement à décortiquer l'idéologie de *Mainmise*.

¹³⁷ Jean-Phillipe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *op. cit.*

Pour les artistes liés à ces diverses initiatives, la bande dessinée, qui est perçue au Québec comme un art populaire, est un moyen de rejoindre un public plus large¹³⁸. En novembre 1974, *Mainmise* consacre un numéro à la bande dessinée québécoise (figure 7). Un article de Michel Ouellet ouvre la revue. Celui-ci affirme qu'un criant problème de volonté éditoriale anime le milieu de la bande dessinée, malgré la composante commerciale du médium : « Ceci nous amène à parler du phénomène le plus important de la b.d. québécoise : la marginalité. Les b.d. québécoises étaient et sont encore publiées par de petites compagnies ou coopératives qui parviennent tout juste à survivre¹³⁹ ».

Avant même que *Mainmise* ne s'intéresse véritablement à la bande dessinée québécoise¹⁴⁰, Fernand Choquette et Richard Langlois créent en juin 1970 *Ma@de in Kébec* (1970-1972). Ils conçoivent quatre numéros avec les moyens du bord. La publication, qui s'approche davantage du fanzine que de la revue, ne sera jamais tirée à plus de 4000 exemplaires. Les deux créateurs veulent choquer (la référence scatologique dans le titre choisi le montre bien), et ils critiquent durement la contre-culture québécoise, et peut-être, à mot couvert, *Mainmise* :

Pour les Américains, la contre-culture est naturelle, nécessaire, salutaire et même rentable. Pour les Kébécois c'est quelque chose que l'on copie artificiellement et distribue seulement lorsque l'on sait que ce n'est plus choquant ou dangereux pour la « libéralité » du système établi.¹⁴¹

¹³⁸ Sylvain Lemay, *op cit.*, p. 158.

¹³⁹ Michel Ouellette, « La bande dessinée québécoise est bien partie », *Mainmise*, n° 41, novembre 1974, p. 5-8.

¹⁴⁰ Selon Michel Viau, les premières moutures de *Mainmise* diffusent presque uniquement des bandes dessinées américaines traduites, comme celles de Robert Crumb. (Viau, *op. cit.*, p. 196.) En effet, une première bande dessinée de Crumb est publiée en 1971 (*Mainmise*, n° 3, 1971, p. 123-129). Il faut attendre en 1974 pour qu'un intérêt pour la bande dessinée québécoise se fasse réellement sentir de la part de *Mainmise* (*Mainmise*, n° 41, novembre 1974).

¹⁴¹ Fernand Choquette et Richard Langlois, « Ben difficile histoire : MADE IN KEBEC », *La bande dessinée kébécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 57-61.

Peu de temps après, en juin 1971, le premier numéro de *B.D.* (1971-1973) paraît. L'organe semble avoir de plus grandes ambitions que *Ma@de in Kébec* et affirme dans son premier éditorial :

Litanies. Attendu que le Québec est une Province comme les autres et le pays (?) un pays comme les autres ou presque; Attendu que nos meilleurs artistes et dessinateurs, pour vivre, s'expatrient ou exportent leurs œuvres; Attendu que nos meilleurs enfants (du berceau au corbillard) se cherchent en vain dans des dessins et un humour, parfois des meilleurs crus, mais importés de l'étranger; Attendu que, paraît-il, le Québec sait fairrrrrre et qu'il fauttttacheter du Québec d'aborrrrrd...; Attendu toujours qu'en cette Belle Province (la meilleure) la meilleure manière de se faire comprendre, hormis l'anglais, c'est encore « avé lé mains »; Et attendu enfin, tant et tant attendu que...il n'est pas nécessaire d'attendre longtemps :

Andante. NOUS AVONS DÉCIDÉ, pour mieux nous faire comprendre, afin de mieux nous faire entendre, de « pondre » ensemble, tous les mois un GROS DESSIN nommé *B.D.*, avec un tas d'autres petits dessins à l'intérieur, comme les œufs de Pâques. La guerre des plumes et crayons est ouverte. Un combat sans issue, car peut-être s'apercevra-t-on, là-bas comme ici, que bande dessinée, humour, histoire, culture et société vont de paire, et n'ont ni limite d'âge ni limite d'imagination, ni limite de créativité, ni limite de limite...¹⁴²

Ainsi, *B.D.*, qui s'inscrit dans le réseau de publications contre-culturelles en accueillant des publicités pour *Québec-Presse* et *Mainmise*, veut créer une tradition nationale québécoise en bande dessinée. Un des investigateurs du projet, Pierre Rambaud, affirmera après la fin de la parution :

Nous pensons que le marché québécois est envahi par des bandes dessinées étrangères qui ne reflètent en rien notre culture. Pourtant nous possédons un important potentiel d'artistes et d'humoristes, capables de créer, ou plutôt de « rapailler » les éléments d'un véritable langage québécois de la bande dessinée. Nous avons choisi de donner à ces artistes un sérieux moyen de se réaliser en nous réalisant. Ce moyen,

¹⁴² *BD*, vol.1 n° 1, 1971, non paginé.

c'est le journal BD. Il n'est certes pas suffisant pour explorer toutes les dimensions étrangères et fantastiques du monde de la bande dessinée. Mais il peut au moins donner la vie à un nouveau moyen d'expression que notre culture a jusqu'à aujourd'hui sous-estimé.¹⁴³

Le premier numéro, auquel Pierre Dupras et André Philibert participent, est tiré à 5000 exemplaires. Sept numéros paraîtront de façon irrégulière jusqu'en 1973. Dernièrement, Pierre Rambaud est revenu sur l'aventure qu'a été BD, soulignant son importance dans l'établissement de contacts et de relations dans le champ de la bande dessinée :

Les petits magazines comme BD se voulaient et étaient bien plus que des fanzines. Plus aussi qu'un regroupement de dessinateurs. BD se voulait une vitrine pour créateurs en herbe, un lieu concret de rencontres et une rampe de lancement. Des « thèmes » choisis collectivement permettaient d'engendrer ces collaborations et ces rencontres, assaisonnées avec les épices du moment. BD se voulait un « élément déclencheur » bien plus qu'une entreprise commerciale à long terme. Ses initiateurs considèrent avoir réussi une bonne partie de leur objectif¹⁴⁴.

Une autre revue marquante voit le jour en 1971 : *L'hydrocéphale* (1971-1974). Créé par des étudiants de l'Université de Montréal et encouragé par son service d'animation à la vie culturelle, le projet permettra à l'équipe de publication de se donner une solide expérience dans le monde de la bande dessinée. Le périodique change de nom en 1974 et devient *L'Illustré* (1974). Bien qu'un seul numéro ne voie le jour sous ce titre, des membres de *Ma@de in Kébec* se joignent à l'aventure.

Entre-temps, *Maimise* change sa formule en mars 1973. D'un format de poche (18,5 cm x 11,5 cm et 224 pages), elle passe à la revue (27,5 cm x 20,5 cm pour 64 pages)

¹⁴³Pierre Rambaud, « BD », *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 66.

¹⁴⁴ Voir annexe C.

et donne plus d'espace à la diffusion de la bande dessinée québécoise. Des numéros spéciaux seront même consacrés entièrement à la bande dessinée lors des livraisons d'été pour les années 1973, 1974 et 1975. Mais ce n'est que dans la dernière année que le contenu sera majoritairement québécois.

En 1974, *L'Écran* (1974) et son responsable principal, Dan May, se donnent comme mission de concevoir la première revue de facture professionnelle. L'éditorial du premier numéro rappelle les discours fantastiques et mystérieux de *Mainmise*, qui après tout, est « l'organe québécois du rock international, de la pensée magique et du gai savoir¹⁴⁵ » :

Nous nous refusons de croire à la médiocrité, aux idées noires aux charlatans du facile, à l'abrutissement, au désespoir, aux prophètes de la dépression... Nous croyons aux vertus du rêve, du rire, de la réflexion, de la musique, nous habitons la magie de l'image... Vous êtes les critiques et nous avons confiance en vous, parce que nous mûrissons dans la même terre, parce que nous visons le même sommet de liberté. CESSONS D'ÊTRE ENVAHIS, ENVAHISSONS-NOUS NOUS-MÊMES!¹⁴⁶

La parution s'interrompt malheureusement après quatre numéros, car malgré une volonté de présenter un contenu accessible, les productions sont pour la plupart expérimentales. Les ventes se chiffreront tout de même entre 2000 et 5000 exemplaires.

Suite aux interruptions brutales de ces diverses publications, *Mainmise* créera en décembre 1975 *Le petit supplément illustré*. Cette nouveauté correspond à un nouveau changement de format pour le mensuel, qui se transforme en journal tabloïd (généralement le tabloïd correspond à un format plié de 28 cm par 43 cm). *Le petit supplément illustré* constitue les pages centrales de la revue et est détachable. La

¹⁴⁵ Sous-titre du premier numéro de *Mainmise*.

¹⁴⁶ *L'Écran*, juin 1974, Éditions de la Nébuleuse, p. 4.

première parution, qui contient la première aventure de Michel Risque¹⁴⁷, indique dans son éditorial :

Par ce « petit supplément illustré », *Mainmise* tente de créer une revue de bande dessinée dont l'existence sera supportée par l'ensemble du journal. Si tout va bien, au niveau des \$\$\$ et au niveau des dessinateurs, on espère que le bébé grossira et qu'un jour peut-être, il se séparera pour courir sa chance tout seul.¹⁴⁸

C'est ce qui se produira alors qu'après neuf numéros du supplément, les membres de l'équipe de production créent en 1977 *Baloune*. Les presses de *Mainmise* sont utilisées la nuit pour imprimer cette nouvelle revue mélangeant poésie et humour. Une fois de plus, l'entreprise a une durée limitée. Elle s'éteint en mai 1978 après sept numéros.

Ainsi, en tant que porte-parole des productions culturelles alternatives, *Mainmise* se retrouve à devenir un vecteur de diffusion de la bande dessinée québécoise des années 1970. L'association entre bande dessinée et contre-culture n'est donc pas nécessairement thématique, elle est parfois circonstancielle, c'est-à-dire causée par des impératifs pratiques de distribution.

1.3.2 La bande dessinée dans les journaux : La Coop les p'tits dessins

En 1971, le *Dimanche-Matin* et *Montréal-Matin* (1930-1978) lancent des suppléments pour les jeunes présentant de la bande dessinée québécoise. La même année, *Le Soleil* (1896-...) publie dans son Supplément illustré une bande de Pierre Thériault, *L'Homme impossible*, aux côtés des séries américaines et européennes déjà

¹⁴⁷ Pierre Fournier et Réal Godbout créent le personnage de Michel Risque. Parodiant les bandes dessinées d'aventures, on le retrouvera à plusieurs reprises dans *Croc*. Trois albums de la série Michel Risque seront publiés chez Ludcom-Croc entre les années 1981 et 1984.

¹⁴⁸ Viau, *op. cit.*, p. 247.

présentes. En 1973, *La Presse* (1884-...) rejoint le bal dans son supplément nommé *Perspectives* avec la série *Les Microbes* de Michel Tassé, suivi de *Rodolphe* de Jean Bernèche. Cependant, c'est véritablement le journal *Le Jour* (1974-1976) qui laissera la plus grande place à la bande dessinée québécoise.¹⁴⁹

En réaction au peu de présence de la bande dessinée dans les journaux, des membres de *L'Hydrocéphale Illustré* créent en 1972 La Coop les p'tits dessins. Les participants voulaient rassembler les bédéistes québécois et améliorer la promotion et la diffusion de leurs productions. Le premier geste de la coopérative a été la création d'un catalogue permettant de présenter aux éditeurs le travail des bédéistes. La coopérative garantissait pour les directeurs de journaux une continuité, une qualité minimale et des tarifs concurrentiels. Une subvention du Secrétariat d'État en 1973 a permis la mise sur pied officielle de l'organisme. Dès 1974, *Le Jour* y choisit six bandes quotidiennes exclusives pour publication : *Les jaunes d'œufs* de Tanguay, *Célestin* de Demers, *Les terriens* de Jacques Godbout, *Les âmes limpides* de Côté, *Lunambule* de Tibo et *Le sombre vilain* de Zyx. Cependant, dès l'été, en conséquence des problèmes financiers du journal, seulement trois séries sont conservées.¹⁵⁰

Quotidien fondé par Yves Michaud, René Lévesque et Jacques Parizeau suite à la défaite électorale de 1973 du Parti Québécois, *Le Jour* se veut le représentant de l'option indépendantiste¹⁵¹. Le premier numéro présente, à côté d'une caricature de Berthio, un éditorial d'Yves Michaud promouvant de façon très lyrique l'indépendance du Québec¹⁵². Ce même numéro contient une page spéciale intitulée

¹⁴⁹ Pour une revue plus complète des bandes publiées dans les journaux, voir Viau, *op. cit.*, p. 273-292.

¹⁵⁰ Jacques Hurtubise, "Des hydrocephalus très entêtés", *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 78-83.

¹⁵¹ Il me semble pertinent de noter ici qu'un autre journal nommé *Le Jour* a existé au Québec entre 1937 et 1946. Cependant, rien ne prouve que les créateurs des années 1970 aient voulu référer à ce premier hebdomadaire qui était foncièrement libéral.

¹⁵² Yves Michaud, *Le Jour*, vol. 1 no. 0, 28 février 1974, p. 1.

« Pourquoi j'entre au Jour ? ». Des collaborateurs du journal expliquent la décision de rejoindre ce journal dans de courts textes. Ici, on ne retrouve pas le vocabulaire de combat et de résistance promue, comme nous le verrons au chapitre suivant, par *Québec-Presse*. Les intervenants affirment plutôt leur désir de pratiquer le métier de journaliste de façon libre et honnête, comme Jacques Guay, ancien journaliste de *Québec-Presse* : « Je ne suis pas au *Jour* pour révolutionner l'information mais pour en faire le mieux possible ». En page 11, dans la section consommation, non loin des mots croisés on retrouve à droite d'un article les six bandes de la Coopérative, présentées les unes par-dessus les autres et mobilisant presque la longueur entière de la page (*figure 8*). Les bandes sont chapeautées d'un titrage gras : Les bandes dessinées québécoises. *Le Jour* veut donc signifier clairement à ses lecteurs son choix de n'offrir que des productions québécoises. Quelques mois plus tard, le changement de six à trois bandes est assez remarquable (*figure 9*). Le titre est conservé, mais les bandes sont présentées plutôt dans la même page que les petites annonces. L'importance visuelle n'est plus et les bandes semblent noyées à travers les petits caractères des multiples annonces.

Par ailleurs, le 3 août 1974, une bande du *Sombre vilain* est présentée en première page. On retrouve une planche différente dans la rubrique des bandes dessinées. La bande sur la une se comprend donc comme une espèce de supplément. À la dernière page du journal, on retrouve une publicité du *Jour* promouvant sa campagne d'abonnement qui met en scène le Sombre vilain. Ainsi, *le Jour* tente de s'approprier le personnage. Comme le démontrera le prochain chapitre, une stratégie similaire est utilisée par *Québec-Presse* alors que le journal fait de Pierre Dupras son dessinateur-vedette.

Par son mode d'autogestion basé sur une société de rédacteurs composée de journalistes du journal, le fonctionnement du *Jour* est associable à celui de *Québec-*

Presse. Bien que l'apparition du *Jour* ait ébranlé les ventes du *Devoir* (1910-...)¹⁵³, tout comme celles de *Québec-Press*, l'organe de presse indépendantiste demeure une entreprise de communication alternative.

1.3.3 L'album de bande dessinée dans la contre-culture

Parmi les 46 albums publiés pendant le « printemps » de la bande dessinée, une quinzaine s'adressent aux enfants. Ceux-ci sont le plus souvent des adaptations d'une émission de télévision, qu'il s'agisse de *Bobino*, de *Nic et Pic* ou des *Oraliens* de Pierre Dupras¹⁵⁴. Il faut attendre 1970 avant de voir apparaître le premier album du renouveau de la bande dessinée : *Oror 70* d'André Philibert. Comme la grande majorité des publications qui le suivront, il sera édité par son auteur. Dans cette lignée de production contre-culturelle en album suivront *L'œil voyeur* de Tibo et *Bonjour chez vous* de Nimus.

En 1971 et 1972, Pierre Dupras fait paraître aux Éditions Québec-Press deux albums proposant un recueil de planches publiées et originales : *La Drapolice* (figure 10) et *La bataille des chefs* (figure 11). Curieusement, Dupras n'est pas le seul à animer les personnages politiques de l'actualité. En 1972, Jean-Paul Landry signe l'album *Chers zélecteurs* et Robert Toupin écrit, dessine et édite *Élection à Québec*. La satire politique est y évidemment au rendez-vous. La série *Bojoual* transpose elle aussi des politiciens dans son univers. Largement inspirés des aventures d'Astérix, les trois

¹⁵³ Pierre Godin, *La lutte pour l'information, Histoire de la presse écrite au Québec*, Montréal, Le Jour, 1981, p. 188-189.

¹⁵⁴ Sylvain Lemay, *op. cit.*, p. 133-135. L'auteur construit en ces pages un tableau faisant l'inventaire des albums publiés entre 1968 et 1974.

tomes deviendront les albums québécois les plus vendus en librairie, peut-être du au fait qu'on s'adresse à un public autant adulte que jeunesse¹⁵⁵.

De nombreux organismes et syndicats choisiront de propager leur message par la bande dessinée. Citons, entre autres, *Recettes pour chômeurs et grévistes* où quelques planches de Pierre Dupras apparaissent en soutien aux employés de l'État en grève ainsi que *Les Boss du Québec*, réalisés par Léandre Bergeron et Robert Lavaill à la demande du Groupe de Recherches économiques. C'est dire que plusieurs réalisent autour de la décennie 1970 l'immense pouvoir communicatif de la bande dessinée.

Deux albums utiliseront ce potentiel de communication de la bande dessinée de façon très différentes : *Oror 70* (figure 12) et *L'histoire du Québec illustrée : Le régime français* (figure 13). Ces albums, en plus d'avoir connu un certain succès, représentent deux manifestations contrastantes de la contre-culture et de l'art engagé au Québec. Le premier s'inscrit dans une recherche esthétique et formaliste poussée alors que le second fait preuve d'un militantisme évident. Si *Oror 70* laisse beaucoup de place à la poésie et à l'interprétation personnelle du lecteur, *L'histoire du Québec illustrée* tente plutôt d'énoncer un discours clair. Cependant, le thème du nationalisme est extrêmement présent dans les deux albums. Bien qu'ils l'énoncent de façon différente, les auteurs souhaitent un Québec libre, conscient et éduqué.

1.3.3.1 *Oror 70* : autonomisation d'une pratique et d'une nation

Le premier album recensé du printemps de la bande dessinée québécoise est *Oror 70*. Bien que la publication s'associe aux Éditions du Cri, une maison d'édition émergente publiant surtout de la poésie, l'auteur a dû défrayer de sa poche la moitié

¹⁵⁵ Viau, *op. cit.*, p. 296-299. Le chapitre 13 de cet ouvrage recense avec plus de détails les albums publiés. Des albums n'apparaissant pas dans le répertoire de Lemay y sont cités.

des coûts de production du livre. On en imprime 2000 copies, qui s'écoulent rapidement, ce qui constitue un succès certain à l'époque¹⁵⁶.

L'auteur, André Philibert, est d'abord un peintre inspiré par le psychédélisme¹⁵⁷. L'esthétique privilégiée dans cet album propose des points de vue vertigineux, des corps déformés, longilignes et disproportionnés et une propension à utiliser des motifs décoratifs. Ces éléments, retrouvés aussi dans les revues contre-culturelles, font référence à l'utilisation de drogues. Les personnages, en continuel déplacement, sont toujours entièrement nus, et surtout, libre de leur mouvement, et même parfois de leur corps, alors qu'ils peuvent s'envoler sans problème (*figure 14*). Ils voyagent sans relâche à la recherche de nouvelles expériences et de nouvelles rencontres.

Philibert propose un texte poétique écrit dans une phonétique oubliant tous les codes. Il présente le personnage féminin d'Oror, aussi écrit à quelques reprises Aurore dans le texte, qui, dès les premières pages du texte, exprime un mal-être et est à la recherche d'une âme sœur¹⁵⁸. Très vite, elle rencontre Bogoz, qui l'attire par ses opinions politiques favorables au Parti Rhinocéros. Le couple partira en Gaspésie où ils découvrent « l'acidité de l'existence » grâce à une agate artificielle. Ils reviendront à Montréal quelques mois plus tard, visiteront un ami dans les Laurentides qui décèdera devant leurs yeux et poursuivront leurs habitudes libertines lors de leur retour à Montréal alors qu'ils s'installent au « rightrou », sorte de squat où la consommation de pot et d'héroïne est fortement insinuée par l'auteur. Oror et Bogoz s'échappent de cet endroit en s'envolant après qu'Oror soit attaquée par un homme qui la touche de façon inappropriée.

¹⁵⁶ Georges Raby, *loc. cit.*, p. 21.

¹⁵⁷ Jacques de Roussan, *Philibert, les couleurs de la nuit*, Pointe-Claire, Roussan Éditeur Inc., 1990, p. 13.

¹⁵⁸ Tous les exemples tirés de l'album réfère à : André Philibert, *Oror 70*, Les Éditions du Cri, Montréal, 1970. L'album n'étant pas paginé, la source précise des extraits discutés n'est pas précisée.

Il est difficile de passer sous silence la référence de l'Oror de Philibert à la célèbre figure d'Aurore l'enfant martyr. Cependant, alors que dans la pièce de théâtre de Léon Petitjean et d'Henri Rollin ou dans le roman de Marc Forrez, Aurore est extrêmement passive, il n'en est rien dans *Oror 70*. En effet, Oror exprime ses propres opinions politiques; elle choisit Bogoz de son plein gré et va même jusqu'à se défendre lorsque son intégrité physique est en danger. On la voit tour à tour un fusil à la main, asséner de coups un homme et armée d'un couteau. D'ailleurs, l'album est sous-titré (*celle qui en a marre tire*) ce qui vient véritablement établir la comparaison entre les deux Aurore, pour nettement les différencier. L'enfant blessée, « sans cri ni révolte¹⁵⁹ », devient sous la plume de Philibert une nouvelle Oror qui représente le Québec se libérant de son état de soumission. Pour lui, l'album fait état du nouveau départ du Québec et du réveil de Montréal.¹⁶⁰ On peut aussi penser à Oror comme une déclinaison phonétique du mot « aurore », faisant référence à un nouveau jour et du même coup, au renouvellement culturel et social des années 1960 et 1970.

Le récit de Philibert est décousu et inconstant et la temporalité est floue, voire trompeuse. La quête et le processus l'emportent sur les fins et les buts du personnage. L'auteur se joue des codes du récit et même des codes graphiques de la bande dessinée (*figure 14*). Pour lui, la bande dessinée est une expérience totale et l'évolution graphique va de pair avec l'évolution des personnages. En ce sens, la présence grandissante de motifs décoratifs à la fin de l'album, se comprend comme l'illustration du chaos émotif que vivent les personnages (*figure 15*). L'angoisse du changement prend le pas sur l'ambiance plutôt bon enfant des débuts de l'album. Cependant, les dernières pages sont radicalement différentes et privilégient un espace libre, empli de blanc (*figure 16*). Elles se concentrent sur la condition humaine, et

¹⁵⁹ Réal Ouellet, « Aurore l'enfant martyr de Léon Petitjean et Henri Rollin », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 29, 1983, p. 59.

¹⁶⁰ Annie Bergeron, « Oror 70 d'André Philibert, La bande dessinée contestée par elle-même » *Québec-Presse*, 31 mai 1970, p. 17A.

montrent l'individu dans un univers qui le dépasse. Ce n'est plus de la société dont parle Philibert, mais de la race humaine, comme s'il s'adressait directement au lecteur dans la finalité de son récit.

Le langage utilisé par l'auteur est aussi très important dans la construction du discours de l'œuvre. La transformation phonétique des mots force le lecteur à une attention particulière tout au long du récit. Les sons prennent plus d'importance que la graphie traditionnelle des mots. Ainsi, l'expression « Oh! Mal infâme » devient « Haut Malin Fame » (*figure 17*). Les jeux phonétiques sont souvent inspirés d'un parler québécois plus familier. Ainsi, le vocable « qu » sera remplacé par le « k » dans le mot « kébec »¹⁶¹. De plus, le texte imite la propension québécoise à utiliser le « pis » au lieu du « et » et de prononcer le mot « tout » comme « toute ».

Philibert emprunte à la fois à l'esthétique de la contre-culture et aux valeurs qui y sont associées. Ces dessins proposent un mode de vie libre et assumé tout en suggérant une utilisation de drogues qui permet d'expérimenter différemment le réel. En tant que mode de vie à part entière, la contre-culture devient une contestation politique. Le discours nationaliste est extrêmement présent. Oror se demande si son mal-être ne vient pas du fait qu'elle est séparatiste (*figure 17*) ; l'espace urbain est rempli d'affiches à saveur politique. Le langage rappelle le parler québécois populaire et son inscription dans la bande dessinée vient légitimer cette manière d'utiliser le français. Philibert témoigne de sa fierté d'employer ainsi la langue populaire. De plus, la figure d'Aurore contient en elle le Québec entier, qui vit, comme le personnage, une quête ultime d'autonomisation et de reconquête. Le voyage d'Oror la mènera de Montréal à la Gaspésie, Philibert n'oubliant pas ainsi de présenter le vaste territoire national. Enfin, en créant ses propres codes graphiques et textuels et en s'éloignant d'un mode de narration classique, l'auteur explore son art au même titre que ses

¹⁶¹ André Carpentier utilise le même procédé pour nommer son ouvrage collectif : *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975.

personnages explorent leur monde. Il évite de donner aux lecteurs des clés évidentes de compréhension et leur permet plutôt d'arriver eux-mêmes à leurs propres conclusions, pour trouver diverses significations dans les images et le texte.

1.3.3.2 *L'histoire du Québec illustrée* : réappropriation et propositions

Le plus important succès populaire de la bande dessinée du printemps québécois est reconnu comme étant *L'histoire du Québec illustrée*, écrit par Léandre Bergeron¹⁶² sous la forme d'un essai et adapté en bande dessinée par Robert Lavaill. Bergeron publie d'abord en mars 1970 *Le petit manuel d'histoire du Québec* de 270 pages sous format de poche. Il l'imprime et le distribue lui-même en créant les Éditions québécoises. Sept éditions se succéderont jusqu'en 1974¹⁶³. Dès août 1971, N.C. Press¹⁶⁴ traduira la publication afin de l'offrir au marché torontois¹⁶⁵. On annonce

¹⁶² Jean-Philippe Warren décrit d'ailleurs Bergeron comme l'un "des premiers hérauts québécois de la contre-culture". Jean-Philippe Warren, « Les premiers hippies québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013, p. 22.

¹⁶³ Une coédition avec VLB éditeur verra aussi le jour en 1979.

¹⁶⁴ N.C. Press, une abréviation de New Canada Press, est l'organe de publication du *Canadian Liberation Movement*. Ce groupe a pour mission de promouvoir l'indépendance du Canada et le socialisme. Il dénonce le colonialisme et l'impérialisme américain sévissant au Canada. L'éditeur distribue les ouvrages des Éditions Québécoises, les Éditions de l'Aurore (sans avoir distribué *Oror* 70) et les éditions Parti Pris. Il publie aussi des livres de Mao Tse Tung, de Vladimir Lénine, de Joseph Staline et de Karl Marx et Friedrich Engels. Dans les dernières pages du livre de Léandre Bergeron, *Why there must be a revolution in Quebec*, N.C. Press affirme qu'il est important pour les Canadiens de bien comprendre les épreuves des Québécois dans leur lutte pour l'affirmation et dans le développement de leur culture. Léandre Bergeron, *Why there must be a revolution in Quebec*, Toronto, N.C. Press, 1974, p.143-144.

¹⁶⁵ Léandre Bergeron, *The history of Quebec: Patriote's handbook*, Toronto, N.C. Press, 1971.

alors en couverture que 75 000 copies sont déjà vendues¹⁶⁶. Six éditions anglophones seront publiées jusqu'en 1980.

En 1971, Bergeron s'allie à Lavaill afin de publier l'adaptation en bande dessinée¹⁶⁷. Le format s'apparente à celui d'une revue et on peut lire sur la couverture souple : «L'histoire du Québec illustrée». On retrouve cependant la copie de la page couverture du *Petit manuel d'histoire du Québec* dès la première page. Deux albums seront publiés, sous-titrés respectivement *Le régime français* et *La Conquête*. Ceux-ci seront aussi traduits en anglais et distribués par N.C. Press dans le même format.

Le projet de Bergeron s'inscrit dans un certain militantisme de gauche et certainement dans l'exaltation du mouvement nationaliste. Il est capital, et il l'indique d'ailleurs d'emblée dans le manuel (toutes les éditions, l'album y compris, le précisent), que chaque publication ne soit pas vendue à plus d'un dollar, et que tous droits de reproduction soient accordés. Le plus important pour lui, c'est la diffusion.

Bergeron et Lavaill reprennent les grands moments de l'histoire du Québec. Le premier volume dépeignant le régime français en Nouvelle-France permettra de cerner les grands objectifs de leur projet. Bergeron enseigne le français à la Sir George Williams University. Il ne se réclame aucunement du métier d'historien et veut même s'en dissocier le plus possible. Il opère plutôt une réinterprétation des faits. Il veut démontrer les structures de domination présentes dans le passé, celles qui ont façonné le Québec, afin de mieux agir dans le présent, de mieux connaître les véritables combats et les ennemis, et surtout de mieux orienter l'avenir. Bergeron désire enclencher un processus de réappropriation et de repossession de l'histoire

¹⁶⁶ La page couverture d'un autre livre de Bergeron publié par N.C. Press affirme même que *Le petit manuel d'histoire du Québec* s'est vendu à plus de 250 000 exemplaires en anglais et en français. Léandre Bergeron, *Why there must be a revolution in Quebec*, *op. cit.*

¹⁶⁷ Léandre Bergeron et Robert Lavaill, *L'histoire du Québec illustré, Le régime français*, Montréal, Les Éditions Québécoises, 1971.

québécoise. Il veut mettre son manuel « au programme de l'école de la rue pour l'homme de la rue pour le peuple québécois dépossédé ». C'est, selon ses dires, une œuvre de contre-idéologie faite par et pour les travailleurs.¹⁶⁸

L'album est conçu afin de viser une communication efficace et une bonne compréhension. Le discours est clair et Bergeron utilise un langage direct et simple. Sa langue, éminemment contemporaine et parfois même populaire provoque de nombreux anachronismes qui nourrissent l'humour du volume (*figure 18*). En plus de rehausser l'aspect humoristique de l'œuvre, cette simplicité encourage la compréhension du discours. L'album est rempli de québécismes, ce qui renforce l'idée d'appropriation du récit historique par le peuple québécois.

Le dessin de Lavaill, qui est illustrateur de métier, reflète ce même désir de clarté. Lavaill est, selon Michel Viau, « probablement le premier auteur québécois à collaborer à un magazine européen de bandes dessinées¹⁶⁹. » En effet, il a collaboré au journal *Pif-gadget* et au trimestriel *Ludo* en 1973. Cette influence française est clairement décelable dans son dessin. Il est précis, sans charge visuelle excessive et facilement abordable par un grand public. Dans l'album, Lavaill n'hésite pas à accompagner des pages plus classiques de graphiques ou de tableaux (*figure 19*), toujours amenés de façon humoristique et servant à démontrer les arguments.

L'ouvrage émet une critique acerbe du racisme et du capitalisme et ne se prive pas de simplifications historiques pour le faire. Il est intéressant de noter que les auteurs ne résistent pas non plus à la tentation de commenter directement l'actualité à travers l'histoire, comparant la propagation par les colons de la petite vérole chez les Amérindiens aux armes bactériologiques utilisées par les Américains (on le devine

¹⁶⁸ Jacques Keable, « Le petit manuel de Léandre Bergeron ou l'histoire du Québec revue et corrigée – 28 000 vendus en 9 mois », *Québec-Presse*, 3 janvier 1971, p. 2B.

¹⁶⁹ Michel Viau, *op. cit.*, p. 206.

sans que ça soit dit clairement) pendant la guerre du Vietnam (*figure 20*). En 1972, le duo récidive et publie pour le Groupe de Recherches Économiques l'album *Les Boss du Québec* aux Éditions québécoises¹⁷⁰.

Bergeron tente de s'approprier le récit historique québécois et se sert de l'art pour diffuser un message éminemment social et politique. Son militantisme est facile à déceler par son approche marxisante des faits racontés et par tous les moyens employés afin d'encourager la communication efficace et la compréhension. Sa lutte en est une de gauche, mais c'est aussi celle du nationalisme, celle de la proposition d'autonomisation d'un peuple qui peut très bien prendre son destin en main.

C'est peut-être avant tout le mode d'édition choisi par Bergeron qui permet d'intégrer l'album à la contre-culture. Bien que l'auteur milite dans des groupes de gauche, son projet en est un d'autoédition et n'est pas revendiqué par une association particulière. En ce sens, l'album rejoint bien les questions posées par la contre-culture qui chevauche sans cesse aspiration idéologique individuelle et projet politique. L'utilisation qu'il fait de la bande dessinée est sans doute attribuable à une volonté d'atteindre un large public et de partager un message clair plutôt que d'un intérêt formel ou artistique pour le médium. En plus d'être publié en album, *L'histoire du Québec illustrée* sera diffusée dans les pages de *Québec-Presse*, tout juste à côté de la planche de Dupras. Ainsi de septembre à décembre 1971, les lecteurs retrouvent quatre planches du récit de Bergeron numérotées et entassées sur une même page. La dernière planche de *L'histoire du Québec illustrée* a, quant à elle, droit à une pleine page. Cette forme de publication souligne bien la volonté de l'auteur d'offrir son ouvrage à tous.

¹⁷⁰ *Ibid.*

1.4 Les événements de la bande dessinée : légitimation de la pratique

Au milieu de la décennie 1970, quelques événements placés sous l'égide d'institutions d'importance viennent donner à la bande dessinée québécoise une visibilité nouvelle, une accessibilité qui tend à l'éloigner de la marginalité. Je m'intéresserai ici aux quelques activités qui sont documentées, soit le Pavillon de l'humour (1968-1981) de Terre des Hommes, le festival international de la Bande dessinée de Montréal et les expositions *La bande dessinée québécoise (1902-1976)* et *Je ris, tu ris, il rit, nous rions, vous riez, ils dessinent*, présentées respectivement au Musée d'art contemporain et au Musée du Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec).

En 1968, Le Pavillon de l'humour est créé dans l'ancien pavillon de la Suisse à Terre des Hommes¹⁷¹. Chapeauté par Robert LaPalme, le pavillon présente des expositions thématiques d'humour graphique, de bandes dessinées, de caricatures et de sculptures en plus d'intégrer une collection permanente. Le Salon international de la caricature, fondé par LaPalme en 1964, se joint aux activités du pavillon dès la première année de son ouverture. Le pavillon de l'humour comprend même un cinéma et un centre de documentation. Le pavillon est associé au projet Terre des Hommes jusqu'à sa fermeture en 1981¹⁷². On ne peut en dire beaucoup plus sur le Pavillon de l'humour, la documentation faisant cruellement défaut. Cependant, le professeur et spécialiste en environnement et en développement durable Roger Laroche affirme que le dynamisme du pavillon lui permet « d'anime[r] le monde de l'humour graphique tant

¹⁷¹ *La Presse, cahier spécial Terre des hommes*, « Le pavillon de l'humour », 17 mai 1968, p.48. Tous les articles de ce cahier sont d'ailleurs chapeautés d'une illustration humoristique de Girerd.

¹⁷² D'ailleurs, plusieurs textes affirment faussement que le pavillon de l'humour a été créé en 1967. On retrouve cette information, entres autres, dans un document publié par les Archives nationales du Canada (Le musée canadien de la caricature, *LaPalme; Norris*, Archives nationales du Canada, Ottawa 1990.) Pourtant, le programme officiel d'Expo 67 ne fait jamais mention d'un tel pavillon. La confusion vient peut-être du fait que Robert LaPalme était le directeur artistique de l'exposition universelle.

au niveau national qu'international¹⁷³ ». La présentation d'expositions d'humour visuel par deux musées d'importance est donc peut-être encouragée par les efforts et le travail de Robert LaPalme qui souhaite faire reconnaître la caricature et ses variantes comme un apport majeur à la culture¹⁷⁴.

Du 9 au 15 mai 1975 se tient le premier festival international de la Bande dessinée de Montréal¹⁷⁵. L'événement est chapeauté par le service d'animation culturelle de l'Université de Montréal et connaîtra quatre éditions. Alors que le premier festival international de la Bande dessinée de Montréal voulait avant tout offrir une vue d'ensemble de la bande dessinée québécoise, les dernières éditions tenteront de mettre de l'avant des productions reconnues. Dès ses débuts, le festival est axé sur la bande dessinée francophone. Il se veut un lieu de rencontres et d'échanges pour les artisans du milieu, mais aussi pour les amateurs. Des expositions de bandes dessinées québécoises côtoient des planches européennes. Ainsi, la première mouture présente une exposition de planches de la Coopérative les petits dessins ainsi que des originaux des bédéistes belges Franquin (André Franquin, 1924-1997) et Hergé (Georges Remi, 1907-1983). Des conférences, des tables rondes et des séances de dédicaces viennent ponctuer la programmation de chacun des festivals. Une publication est créée pour chacun des festivals. Celles-ci comprennent un mot de présentation, la programmation et des courtes biographies des différents exposants¹⁷⁶. Dans le pamphlet de la quatrième édition du festival, on retrouve un texte de Sylvie

¹⁷³ Roger La Roche, *Terre des hommes, le salon de la caricature, le pavillon de l'humour*, 2014, p.5, [Document en ligne], < <http://www.villes-ephemeres.org> >.

¹⁷⁴ Jean-François Nadeau, *LaPalme, La caricature et autres sujets sérieux*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 18.

¹⁷⁵ *Le premier festival international de la Bande dessinée de Montréal*, Montréal, Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, 1975.

¹⁷⁶ Ainsi, on retrouve dans les deux premières publications une courte biographie de Pierre Dupras. *Ibid.*, p.16.

Desrosiers offrant le bilan du festival depuis ses débuts. L'auteure fait état de l'achalandage du festival à travers les années¹⁷⁷ et, après avoir souligné l'enthousiasme des deux premières éditions du festival, adresse de dures critiques au festival de l'année précédente. Selon elle, cette troisième mouture aurait démontré au comité organisateur le besoin criant d'un processus de sélection qui assurerait la présentation de productions de qualité. De plus, la grande présence européenne ne laisse pas assez de place aux créateurs québécois. Pour ces derniers, le festival semble être devenu une occasion pour produire du contenu original plutôt qu'un endroit où exposer du matériel déjà publié. Le texte se termine même par cette grave question : la bande dessinée est-elle encore en vie? Ainsi, cette critique met en relief, encore plus que les productions inégales du Québec, le manque de lieux de diffusion pour la bande dessinée. Dans l'éditorial qui sert d'introduction au programme, on affirme la volonté du festival à refléter le milieu de la bande dessinée et non « une occasion annuelle pour rencontrer ses amis et dénombrer les disparus¹⁷⁸ ». En ce sens, les organisateurs ont demandé aux dessinateurs québécois de leur présenter au moins dix planches afin de participer à l'exposition. Les résultats de ce nouveau critère se sont avérés mitigés, alors que les dessinateurs d'expérience n'ont pas répondu à l'appel, et semble même avoir cessé de produire complètement. Huet laisse donc sous-entendre que l'exposition n'est pas à la hauteur des attentes, et conclut en soulignant les problèmes de production et de diffusion de la bande dessinée québécoise et en questionnant la pertinence du Festival. Cette quatrième édition du festival comprend aussi la présentation d'une exposition sur la revue *Pilote* (1959-1989).

¹⁷⁷ Elle note la participation de 5000 spectateurs en 1975, 20 000 en 1976 et 15 000 en 1977. *Quatrième festival international de la Bande dessinée de Montréal*, 5-9 avril 1978, Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, p.21.

¹⁷⁸ Pierre Huet, « Introduction », dans Collectif, *Quatrième festival international de la Bande dessinée de Montréal*, 5-9 avril 1978, Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal p. 5.

En 1976, la bande dessinée québécoise se retrouve dans des institutions muséales d'importance. Du 1^{er} avril au 9 mai, le Musée d'art contemporain de Montréal présente *La bande dessinée québécoise (1902-1976)* qui tente de retracer l'histoire du médium au Québec¹⁷⁹. Le guide d'exposition souligne que le musée tente véritablement de faire ressortir les différents styles et esthétiques de la bande dessinée. On se retrouve donc devant une position associant la bande dessinée de l'objet d'art. Cependant, le guide affiche une certaine condescendance face aux œuvres présentées et aux créateurs¹⁸⁰. En effet, on affirme que la production de Pierre Dupras est « marquée par ce caractère de rapidité d'exécution qui fait croire à certains qu'il bâcle son travail... » et on décrit Girerd comme restant « fidèle à son style habituel, lui ajoutant deux composantes nouvelles : la couleur et la narration, parfois un peu gauche ». L'apologie d'un dessinateur en particulier est parfois l'occasion d'insister sur la médiocrité des autres, comme lorsqu'on s'attarde à Fern (Fernand Weirich, 1948-...) : « De plus, on lui doit une bonne connaissance des ficelles de la narration, aspect de la bande dessinée qui fait souvent défaut chez les dessinateurs québécois. » De plus, l'exposition jouit d'une diffusion internationale en ayant été présentée au 31^{ème} salon international de la Bande dessinée à Angoulême les 23, 24 et 25 janvier 1976, puis au Centre Culturel canadien à Paris du 9 au 29 février 1976. Le guide d'exposition était-il disponible lors de ces présentations? La question reste ouverte, mais une réponse positive expliquerait peut-être le désir de l'auteur de tempérer son enthousiasme et de démontrer une certaine lucidité (justifiée ou non) par rapport à la bande dessinée québécoise. Les commentaires du guide restent avant tout axés sur le style des dessinateurs, ce qui a le mérite de diversifier le discours sur la bande dessinée et de proposer des esquisses d'analyse trop rarement présentes à un

¹⁷⁹ Anonyme, *La bande dessinée québécoise (1902-1976)*, (Guide d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1^{er} avril au 9 mai 1976), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976.

¹⁸⁰ De brefs commentaires analytiques accompagnent le nom de chacun des 38 artistes exposés. On retrouve aussi 27 illustrations.

moment où la réception critique de la bande dessinée semble inexistante. Ainsi, on retrouve des opinions fort diversifiées dans les journaux suite à la présentation de l'exposition. Alors que le musée tente, selon Louise Letocha, future directrice du Musée d'art contemporain, de faire « ressortir du ruban dessiné l'image ainsi que le style des dessinateurs [...] »¹⁸¹, un critique du *Montreal Star* (1869-1979) voit dans la présentation un déni du médium :

This show's presentation – with each man's creation neatly framed and separated – works against the nature of comics. A comic's impact is usually immediate and short-lived. It does not ask to be contemplated with an artistically squinted eye. Like “joul” theater these productions are not meant as “high art” but as popular alternatives which like TV and the movies are both upwardly and downwardly mobile in their appeal. Comics are “popular”, not pop art. It is perhaps a sign of their insecurity – as well as a practical measure – that the new “poor man's” cinema is shown in such a serious fashion¹⁸².

Cette remise en cause de la pertinence de la présence de la bande dessinée dans un musée d'art va à l'encontre du commentaire enthousiaste de Jules Arbec sur l'initiative du musée : « Les choses ont changé, Dieu merci, car on semble vouloir maintenant faire du musée une institution beaucoup plus dynamique, qui tiendrait compte des besoins culturels d'une société donnée et chercherait à les satisfaire par une animation adéquate¹⁸³. » Ainsi, on comprend bien la volonté des institutions muséales à prendre position par rapport à un médium qui ne fait pas l'unanimité, mais qui à l'époque – tous les articles cités l'ont noté – est en pleine effervescence.

¹⁸¹ Louise Letocha est citée par Jacques Thériault, « La BDQ au MAC ou le rappel des “mâchoires agiles” et “tape-bedaines” », *Le Devoir*, 3 avril 1976, p.16.

¹⁸² Henry Lehman, “Comic perspective”, *The Montreal Star*, 7 avril 1976, p.D-5.

¹⁸³ Jules Arbec, « Du dessin... à la bande dessinée », *Le Devoir*, 1er mai 1976, p.5

La même année, le musée du Québec offre plutôt au public une exposition sur l'humour graphique québécois qui contient dessins, caricatures et bande dessinée¹⁸⁴. Présentée en collaboration avec le Pavillon de l'humour, l'exposition se veut un portrait général du dessin d'humour du temps. Le catalogue propose seulement des biographies des dessinateurs et des illustrations. Bien que l'exposition ne démontre pas une réelle préoccupation esthétique en traitant la bande dessinée, le catalogue témoigne tout de même d'une première phase d'acceptation et de légitimation du médium.

Bien que chacune de ces expositions ne soit présentée en salle qu'uniquement un mois, ces deux propositions muséales accordent à la bande dessinée un statut s'approchant de celui des arts visuels tout en légitimant l'existence d'une tradition nationale.

1.5 Conclusion

La bande dessinée a donc participé activement au réseau de diffusion contre-culturel, soit pour tenter de se bâtir une identité propre, soit en s'intégrant à des revues déjà établies comme *Mainmise* afin d'attirer un public jeune s'intéressant déjà elle¹⁸⁵. Ironiquement, c'est sa naissance dans ce réseau alternatif qui lui permettra peu à peu d'atteindre une certaine légitimité, en étant d'abord publiée dans de grands journaux, puis en accédant aux moyens d'expositions à des institutions d'art. D'ailleurs, on constate que *Québec-Presse* s'intègre à ce réseau au moyen de relations, entre autres grâce à la présence de Pierre Rambaud :

¹⁸⁴ Collectif, *Je ris, tu ris, il rit, nous rions, vous riez, ils dessinent* (Catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2 septembre au 3 octobre 1976) Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976.

¹⁸⁵ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, Montréal, Septentrion, 2015, p. 78.

J'étais en charge de la chronique Jeunesse à *Québec-Presse* durant une partie de ces années folles. En fait, le lien entre *Québec-Presse* et le groupe Chiendent (dont la réputation et l'influence est largement surfaite!!) n'existait pas vraiment sauf à travers quelques personnes. Par contre les liens entre Pierre Dupras et *BD* venaient de... moi. D'ailleurs *BD* a eu son siège social dans les locaux de *Québec-Presse* sur la rue Péloquin et a utilisé son service de diffusion pour distribuer son magazine.¹⁸⁶

La contre-culture exprime profondément le désir, voire l'utopie, d'une société nouvelle et transformée. C'est sur cette même base que se créera l'hebdomadaire *Québec-Presse*. Ses créateurs, lassés des médias traditionnels qui ne reflètent plus leurs intérêts politiques et leurs passions, souhaitent offrir une solution de rechange aux impuissants de la société afin qu'un équilibre de pouvoir se rétablisse. Pour ce faire, ils privilégient un journalisme basé sur la collaboration et laissent une grande place à l'expression politique dessinée et à la bande dessinée.

¹⁸⁶ Pierre Rambaud, communication personnelle, 1^{er} juin 2016.

CHAPITRE II

TRANSFORMATION DES MÉDIAS ET VISUALITÉ DE *QUÉBEC-PRESSE*

Le 19 octobre 1969 paraît le premier numéro de l'hebdomadaire *Québec-Presse*. En une, deux titres se côtoient : « Cinq morts à Rivière-du-Loup » et « Le P.Q. hésite à affronter les élections avec Bourgault » (*figure 21*). Cette *une* représente bien la dualité qui habitera l'entreprise de presse jusqu'à sa fermeture en novembre 1974, alors qu'elle jongle entre des prises de position radicale, le désir d'afficher des phénomènes sociopolitiques écartés par les autres journaux et une volonté de rejoindre un public large. *Québec-Presse* est créé dans une période de remise en question du monde médiatique et culturel. Après avoir discuté des raisons de ce chamboulement dans le milieu journalistique, j'exposerai le discours idéologique de *Québec-Presse* ainsi que les critiques qui lui ont été adressées. Cette relativement détaillée mise en contexte est nécessaire afin de soutenir la quatrième partie de ce chapitre, consacrée à l'étude de la visualité¹⁸⁷ du journal. Cette visualité est caractérisée par trois phases qui s'articulent successivement autour des dessins de Chiendent et l'engouement pour l'esthétique contre-culturelle, de la marque visuelle de Pierre Dupras et, finalement, de la diversité que présente *Québec-Presse* dans ses derniers mois. Nous verrons que pendant une longue période, Pierre Dupras est le représentant unique de l'identité visuelle du journal. En attribuant plusieurs fonctions à ses dessins, de commentaire politique à publique, *Québec-Presse* fait véritablement de Dupras son dessinateur-vedette.

¹⁸⁷ J'ai choisi de retenir le terme visualité plutôt que celui de mise en page afin de m'éloigner d'une étude exhaustive du journal et de me concentrer sur l'étude de ses illustrations. Alors que la mise en page s'intéresse aux proportions entre le texte, les titres et les illustrations, nous avons préféré privilégier les caractéristiques esthétiques et les impressions visuelles émises par les illustrations.

2.1 Contestation et turbulences dans les médias

Selon Pierre Godin, la période allant de 1958 à 1965 constitue un âge d'or de l'information au Québec¹⁸⁸. Les journalistes signent de plus en plus leurs textes, y compris les éditoriaux, et les journaux misent sur la promotion de leurs journalistes-vedettes. L'originalité et la qualité de l'écriture sont encouragées et le commentaire et l'analyse prennent le pas, sur le rendu des faits.¹⁸⁹ Ces années sont aussi marquées par de nombreux conflits de travail font rage dans le milieu journalistique. Des combats syndicaux à *La Presse* en 1958, puis à Radio-Canada la même année peuvent être perçus tels des signes avant-coureurs de la contestation par les travailleurs des grandes institutions médiatiques¹⁹⁰. Les journalistes sont de plus en plus critiques face à leurs employeurs et tentent de faire valoir leur vision de l'information à travers leurs revendications syndicales. En 1964, un *lock-out* à *La Presse* dure sept mois. La situation prouve aux journalistes que « la Révolution tranquille est un réaménagement des structures qui ne va pas jusqu'à remettre en question les fondements de la société capitaliste québécoise, et que la grande presse reste complaisante par rapport au pouvoir économique et politique¹⁹¹ ». Par la suite, les journalistes tendent à s'associer davantage aux classes ouvrières qu'à des professionnels, une propension qui explique la naissance de l'expression « travailleur de l'information »¹⁹². La censure et la répression vécues par les journalistes lors de la crise d'octobre confirmeront ce sentiment de marginalisation face au pouvoir¹⁹³. Plutôt que de se positionner en

¹⁸⁸ Pierre, Godin, *La lutte pour l'information, Histoire de la presse écrite au Québec*, Montréal, Le Jour, 1981, p. 107.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 109-124.

¹⁹⁰ Marc Raboy, « Médias parallèles et mouvements sociaux au Québec », *Communication et information*, vol.4, n° 2, hiver 1982, p. 23.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹² Pierre Godin, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹³ Beaucoup de journalistes seront en effet emprisonnés à la suite de la proclamation de la loi sur les mesures de guerre. De plus, le climat des salles de nouvelles changera radicalement, les articles

marge du monde comme simple observateur, les journalistes veulent participer à transformer la société. La communication se comprend ainsi comme un catalyseur de l'action sociale et politique.¹⁹⁴ À partir de 1965, un grand débat s'ouvre alors que plusieurs quotidiens sont rachetés par des groupes financiers¹⁹⁵. D'un côté, on affirme que le mouvement de concentration de la propriété de la presse donne encore plus de liberté aux journalistes, l'intérêt patronal étant plus administratif qu'idéologique. Cependant, d'autres craignent que seule l'information promue par les canaux institutionnels, reflétant uniquement le point de vue d'une minorité de la population dominant la majorité, prenne le dessus.¹⁹⁶ Cette position sera d'ailleurs une des prémices de la création de *Québec-Presse*. En 1968, le climat des salles de presse est tendu à l'extrême, la question du contrôle de l'information étant particulièrement délicate après les événements de la St-Jean-Baptiste, alors que les caméras de Radio-Canada continuent de filmer les festivités en même temps qu'une grave émeute fait rage dans la foule¹⁹⁷. L'incident confirme que la presse ne peut être politiquement

censurés, les sommations à l'ordre et même les renvois devenant de plus en plus fréquents. Marc Raboy, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁴ Marc Raboy, *op. cit.*, p. 30-32.

¹⁹⁵ En effet, des quatorze publications indépendantes en 1965, neuf quotidiens sont rattachés à une grande entreprise en 1969. Pierre Godin, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁶ Pierre Godin, *op. cit.*, p. 168-212.

¹⁹⁷ Cette journée sera d'ailleurs surnommée le lundi de la matraque. Ainsi, alors que Pierre Elliot Trudeau est en pleine campagne électorale, il est invité à assister au défilé de la Saint-Jean à Montréal. Plusieurs militants comprennent sa présence comme une provocation, Trudeau ayant tenu des commentaires négatifs à propos des nationalistes québécois. Pendant l'événement, plusieurs manifestants attendent la venue de Pierre Bourgault, un leader du mouvement nationaliste. Celui-ci est arrêté par les policiers protégeant l'espace officiel de la fête quelques minutes après son arrivée. Les manifestants, bientôt rejoints par des milliers de spectateurs outrés, jettent des pierres sur les policiers qui, en retour chargent la foule. Alors que les estrades officielles sont désertées, Pierre Elliot Trudeau reste assis et fait signe qu'il y restera, malgré les projectiles assénant l'espace. La journée se conclut par 292 arrestations, 123 blessés, dont 43 policiers, 12 auto-patrouilles renversées et six chevaux blessés. Alors que la fête se transforme en émeute, les caméras de Radio-Canada ne cessent de filmer le défilé qui suit son cours et les commentateurs sont contraints de ne pas évoquer les violences dans la foule jusqu'à ce que l'estrade officielle ne soit prise d'assaut et qu'ils n'aient plus le choix d'expliquer

neutre. L'année suivante, le gouvernement de Jean-Jacques Bertrand¹⁹⁸ (1916-1973) met en place une commission parlementaire spéciale sur les problèmes de la liberté de presse. Dix-huit mémoires y sont déposés, mais la commission ne publie ni conclusions ni recommandations¹⁹⁹. Elle démontre cependant que la situation doit être prise au sérieux et que les questions entourant le contrôle médiatique doivent être posées. Ainsi, au cours de cette période, les quotidiens et les hebdomadaires apparaissent tels des lieux de lutte idéologique dont l'enjeu est la production d'interprétations sociales²⁰⁰.

La contestation des pratiques médiatiques et des institutions de médias de masse par les journalistes et l'action syndicale n'est pas le seul résultat de l'attitude critique à l'égard du monde de la presse au cours des années 1960. Certains groupes tentent d'offrir des expériences médiatiques différentes, distinctes de celles qu'offrent les journaux traditionnels. C'est ainsi que l'on assistera à des pratiques de communication radicales promues par des militants engagés dans des luttes sociales en moment de crise et à la création d'un grand nombre de médias autonomes. Les pratiques de communication engendrées par la base militante fonctionnent sous le principe de l'action directe et relèvent de la prise en charge complète de moyens de communication lors d'une crise sociale. On pense par exemple à la lecture du Manifeste du FLQ à la télévision d'État lors de l'enlèvement de James Richard Cross. Cette intervention a permis à l'organisation de s'adresser directement à la population dans un langage qui lui convenait, gagnant même au passage des sympathies

les événements. Cependant, les journalistes de la radio de Radio-Canada présents sur les lieux décrivent la situation en direct. Marc Ouimet, *Le lys en fête, le lys en feu : la Saint-Jean-Baptiste au Québec de 1960 à 1990*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p.97-103.

¹⁹⁸ Jean-Jacques Bertrand est Premier ministre du Québec de 1968 à 1970 comme chef de l'Union nationale.

¹⁹⁹ Marc Raboy, *Libérer la communication*, Montréal, Nouvelle optique, 1983, p.48.

²⁰⁰ Marc Raboy, « Médias parallèles et mouvements sociaux au Québec », *loc. cit.*, p.32.

populaires. Le geste a eu un impact fort et a permis au FLQ d'exprimer, avec un minimum d'entraves, sa propre vision de la société. L'évènement a, de plus, marqué les mémoires. La décennie 1960 est aussi celle de la création des médias spécialisés et l'on assiste à une explosion de nouveaux titres²⁰¹. Une grande quantité de revues de gauche serviront, avant la venue de la contre-culture, d'outils de propagande et d'agitation sociale :

Dans leur ensemble, ces petites revues sont les lieux d'élaboration de la nouvelle culture d'opposition qui a commencé à prendre forme dans les années 1963-1969. Plutôt que d'inciter la population au soulèvement, ce que leurs créateurs auraient souhaité, *Parti Pris* et compagnie ont surtout insufflé à la jeunesse québécoise un sentiment de révolte qui s'est étendu par la suite à d'autres couches sociales, notamment par le biais des mouvements syndical et populaire.²⁰²

S'inscrivant dans la mouvance contre-culturelle, les expérimentations communicationnelles alternatives cherchent à affirmer une autre conception de la société et se positionnent ainsi entre l'entreprise médiatique et la politique. Ces pratiques ont un effet avant tout culturel et idéologique. Elles deviennent les symboles d'une transformation de la société et d'un nouveau rapport au monde.²⁰³ L'hebdomadaire *Québec-Presse* est indubitablement l'un de ces symboles. Yvan Comeau résume bien les raisons de la création de l'hebdomadaire :

En fait, la mise sur pied du journal était le fruit de la convergence des forces de changement dans un contexte particulier : les espoirs inassouvis de la Révolution tranquille, les projets de « société nouvelle » dont semblait porteur le Parti québécois, la montée de l'influence des groupes populaires, l'ardeur du mouvement pour la

²⁰¹ André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise. Des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1984, tome 10, p. ix. On dénombre plus de 1792 nouveaux titres entre 1964 et 1975.

²⁰² Marc Raboy, « Médias parallèles et mouvements sociaux au Québec », *loc. cit.*, p. 25.

²⁰³ *Ibid.*, p. 22-34.

défense du français, la concentration de la presse, la radicalisation des mouvements syndicaux et «l'âge d'or» des relations inter centrales²⁰⁴.

Ainsi, *Québec-Presse* réagit à la situation du milieu journalistique et souhaite y insuffler des valeurs souvent associées à la contre-culture : l'autonomie et la recherche de connaissances nouvelles. Les pages suivantes démontreront cependant que l'organe de presse ne peut pas être considéré comme un objet contre-culturel comme il s'appuie sur des institutions officielles comme les syndicats.

2.2 *Québec-Presse* : un outil au contre-pouvoir

Avant tout, les participants de *Québec-Presse* veulent faire rimer journalisme et liberté. Le journal fait le pari de la démocratie en voulant se détacher le plus possible des intérêts financiers dominant le monde de l'information. Dès le premier numéro, le rédacteur en chef, Jacques Guay affirme dans une lettre aux lecteurs que son entreprise a à cœur la transparence :

Et voilà! C'est le premier numéro de *Québec-Presse*. C'est, nous l'espérons, un journal différent. Différent pour deux raisons. Il n'est pas financé comme les autres journaux. Et c'est, en fait, deux journaux dans un. *Québec-Presse* est un journal indépendant. C'est le seul journal paraissant en français le dimanche qui ne fait pas partie de l'empire Paul Desmarais-Power Corporation. Il appartient à une coopérative, la Coopérative des publications populaires. C'est une coopérative comme toutes les autres. Chaque sociétaire n'a qu'un vote. Qui en fait partie? Des syndicats membres des grandes centrales, Fédération des travailleurs du Québec, Confédération des syndicats nationaux, Corporation des enseignants du Québec, des caisses populaires, des coopératives, des mouvements démocratiques et des individus. Tous ceux qui ont souscrit une part sociale de 100 dollars.²⁰⁵

²⁰⁴ Yvan Comeau, « Pour un hebdomadaire de gauche au Québec », *Possibles*, vol. 13, n° 3, été 1989, p. 77.

²⁰⁵ Jacques Guay, « Lettre aux lecteurs », *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 3.

La Coopérative des publications populaires est donc constituée exclusivement pour la création de l'hebdomadaire. Celle-ci est régie par une assemblée générale annuelle, élisant un conseil d'administration chargé de gérer le journal. Cependant, cette assemblée ne peut interférer sur le contenu. Le comité de rédaction, composé aux deux tiers de journalistes de *Québec-Press* et au tiers de membres du conseil d'administration, a le plein pouvoir sur le contrôle rédactionnel.²⁰⁶ La publication sera majoritairement soutenue par les mouvements syndicalistes et nationalistes et, du même coup, adhèrera à leurs idées.

Pour Pierre Vadeboncoeur, syndicaliste et nationaliste convaincu²⁰⁷ et collaborateur du journal, la mission de *Québec-Press* est celle d'un « journalisme de combat²⁰⁸ ». De façon complémentaire, Jacques Keable, journaliste membre du comité de rédaction dès les débuts du journal²⁰⁹, affirme que l'objectif de la publication est de « travailler de concert avec l'ensemble des forces progressistes à contrer l'effondrement du rêve suscitée par la Révolution tranquille²¹⁰ ». L'hebdomadaire veut transporter une vision de gauche pouvant refléter et stimuler la pensée et l'action populaire et démocratique²¹¹. Il se voit comme un hebdomadaire national, s'adressant aux classes ouvrières, et il se dote pour se faire d'une forme respectant la tradition nord-américaine.²¹² En fait, l'équipe de *Québec-Press* souhaite dès les premiers

²⁰⁶ Anne Filion, *Presse alternative et phénomènes de contrôle dans les médias traditionnels au Québec : une analyse descriptive*, Rapport de stage, UQAM, 1981, p. 142-148.

²⁰⁷ Jean-François Nadeau, « Pierre Vadeboncoeur 1920-2010 - Une vie de combats et de littérature », *Le Devoir*, 12 février 2010, [En ligne], <<http://www.ledevoir.com>>, (page consultée le 18 avril 2016).

²⁰⁸ Louis Fournier, « Une expérience de presse engagée : Québec-Press il y a 10 ans » *Le 30 (Le journal de la fédération professionnelle des journalistes du Québec)*, vol. 3, n° 3, mars 1979, p. 22-23.

²⁰⁹ Jacques Keable, *Québec-Press, un journal libre et engagé*, Montréal, Écosociété, 2015, p. 38.

²¹⁰ Jacques Keable, *op. cit.*, p. 26.

²¹¹ On retrouve la retranscription de la *Déclaration de principes* en dix points de *Québec-Press* dans Jacques Keable, *op. cit.*, p. 32-33.

²¹² Anne Filion, *op. cit.*, p. 120-175.

numéros conserver le format traditionnel du journal, pour que le lecteur puisse s'ancrer à un terrain connu, et renverser le message, afin d'offrir un contenu plus subversif.

Étant constitué d'une équipe réduite, faute de moyens, le journal mise sur la rédaction de grands dossiers s'apparentant au journalisme d'enquête. Il veut aborder des sujets auxquels les autres journaux n'oseront pas s'attaquer et arrive à trouver, selon Gérard Godin, ancien directeur du journal, des collaborateurs prêts à révéler des versions non officielles :

Nous recevions beaucoup de documents, fédéraux ou québécois, qui faisaient l'objet d'une fuite. Des fonctionnaires nous appelaient. On les rencontrait le soir ou la nuit, dans des endroits sombres, et ils nous refilaient des documents ou nous donnaient des tuyaux sur l'existence de tel ou tel document qui n'avait jamais été diffusé largement. ... Il y avait aussi, à l'intérieur des vieux partis, des mécontents qui nous fournissaient des renseignements – par exemple un candidat défait dans le comté des Deux-Montagnes nous révélait les secrets du Parti Libéral. ... Beaucoup d'information nous arrivait aussi de la part des syndiqués de la fonction publique et des grandes entreprises.²¹³

Ce sont donc les grands dossiers qui font véritablement la marque de *Québec-Presse*. Le comité rédactionnel en fait une de ses priorités et, toujours selon Godin, y met le prix :

Il y avait des dossiers chaque semaine ; on dégageait un journaliste pendant le nombre de semaines qu'il voulait, ça pouvait aller jusqu'à cinq semaines sur un seul sujet. Donc on consacrait des sommes comme – à deux cents dollars par semaine, mille deux cents dollars – sur un sujet. Il n'y a pas un journal au Québec, parmi ceux qui étaient riches et qui le sont encore, pas une revue, qui aurait payé mille deux cents dollars pour le sujet en question. *Québec-Presse* le faisait.²¹⁴

²¹³ Pierre Godin, *op. cit.*, p. 74-175.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

Ce « luxe » pris par l'hebdomadaire de laisser à ses journalistes le temps de bien fouiller et rechercher est imputable à l'implication importante des journalistes qui, en plus d'influer sur le contenu rédactionnel, ont un droit de regard sur sa gestion et son fonctionnement. Ainsi le lecteur s'en remet véritablement à « un groupe de journalistes », plutôt qu'« un groupe d'intérêts capitalistes »²¹⁵.

En 1973, *Québec-Press* lance une campagne de financement afin de redresser ses finances (figure 22). Gérald Godin énonce dans les pages du journal les valeurs principales de l'entreprise : « Et tout ça tient peut-être au fait que la démocratie, la liberté et le goût de connaître la vérité sont trois idées qui se complètent tout naturellement (...) »²¹⁶. Ces valeurs, mises de l'avant autant dans le contenu que dans le mode de fonctionnement de l'hebdomadaire, démontrent que *Québec-Press* s'inspire des entreprises de communication contre-culturelle. Tout comme *Mainmise* le fait à sa façon, *Québec-Press* tente de secouer l'ordre établi et d'offrir aux lecteurs une nouvelle perspective sur le monde, de l'outiller afin de transformer son rapport au monde.

Il reste que pour le journal, le mot d'ordre aura toujours été : « liberté ». Et c'est en scandant ce mot que l'équipe éditoriale salue ses lecteurs dans le dernier numéro en novembre 1974. En plus de prendre soin de remercier ses 2000 sociétaires et de souligner l'importance de l'apport des centrales syndicales, cette lettre d'adieu rappelle que :

Québec-Press voulait être un journal d'apparence ordinaire, mais qui aurait un contenu conçu et réalisé par les artisans de l'information. Donc un journal aussi libre qu'on peut l'être. [...] La principale réussite

²¹⁵ Gérald Godin, « Ce n'est que ça, mais c'est tout ça », *Québec-Press*, 28 octobre 1973, p. 3.

²¹⁶ *Ibid.*

de *Québec-Presse*, c'est peut-être d'avoir donné ce goût (la liberté) aux journalistes des autres médias.²¹⁷

2.3 *Québec-Presse* : la fin de l'aventure et les critiques

C'est donc pour « dénoncer le monopole idéologique de la presse et pour donner aux travailleurs le porte-voix (modeste) qui leur manque²¹⁸ » qu'existe *Québec-Presse*. Malgré ces intentions, il n'arrivera pas à trouver son public, les ventes plafonnant autour de 30 000 copies (à l'exception d'un tirage avoisinant 52 000 copies pendant la crise d'octobre²¹⁹). De plus, le lecteur type s'apparentera aux hommes de moins de 35 ans, très scolarisés, jouissant d'un revenu moyen et lisant d'autres journaux plutôt qu'à l'ouvrier visé²²⁰.

Québec-Presse est accusé d'utiliser un ton inaccessible à un large public et de ne pas offrir ce que celui-ci désire vraiment, soit suffisamment de nouvelles sensationnalistes et une section sportive plus étoffée. Ainsi, l'auteur de ces critiques, dans une lettre ouverte titrée « Québec-Presse : pas assez digestible pour la majorité des travailleurs » renchérit alors qu'il affirme : « Même si les caricatures sont excellentes et intéressantes pour tout le monde, cela ne suffit pas, à mon humble avis, de permettre à la grande majorité des travailleurs de retrouver ce qu'ils désirent, en plus de l'information donnée librement.²²¹ » Les derniers mois d'existence de *Québec-Presse* démontrent un désir certain de renouveler une formule qui a du plomb

²¹⁷ L'équipe de Québec-Presse, « 5 ans de liberté », *Québec-Presse*, 10 novembre 1974, p. 2.

²¹⁸ Jacques Doré, « En plus du monopole financier, il y a le monopole idéologique », *Québec-Presse*, 28 octobre 1973, p. 3.

²¹⁹ André Beaulieu et Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 228.

²²⁰ Anne Fillion, *op. cit.*, p. 182.

²²¹ Roch Tremblay, « Québec-Presse : pas assez digestible pour la majorité des travailleurs », *Québec-Presse*, 28 octobre 1973, p. 13.

dans l'aile. Le journal semble tiraillé entre sa mission de proposer un contenu alternatif de gauche et une volonté de rejoindre un lectorat plus grand :

[...] le comité de rédaction n'est jamais arrivé à s'entendre sur une politique d'information claire ni sur le profil des lecteurs que l'on voulait rejoindre. Bref, on n'est jamais parvenu à concrétiser dans une formule journalistique attirante le concept, nébuleux pour certains, de ce fameux « journal populaire de masse » dont on se réclamait.²²²

Des conflits entre le comité de rédaction et le conseil d'administration sur la répartition des rôles aggraveront la situation déjà difficile à cause d'importants problèmes financiers.²²³ Le rédacteur en chef Jacques Guay et Pierre Leboeuf, dernier directeur en chef du journal, semblent avoir une vision quelque peu différente à leur égard. Le premier accuse la répartition des rôles :

On ne s'est pas entendu, le directeur et moi, sur la répartition des rôles, précise Jacques Guay. Je voyais le comité de rédaction comme l'autorité suprême entre les assemblées des membres de la coopérative, alors que le directeur voulait intervenir unilatéralement dans le contenu et l'embauche des journalistes. C'est devenu rapidement invivable.²²⁴

Le deuxième met plutôt le blâme sur la précarité de l'entreprise :

Je n'ai pas souvenir que ces conflits ont été déterminants, sauf dans la mesure où l'entreprise était trop fragile économiquement, affirme pour sa part Pierre Leboeuf. Ces querelles entre administration et rédacteurs n'ont pas été idéologiques, mais plutôt factuelles, très concrètes, des tentatives de solutions aux divergences qui se manifestaient. Il y a eu, bien sur, une diversité d'opinions, le milieu étant très pluraliste. Mais, les relations entre le conseil d'administration et le conseil de rédaction ont été faussées avant tout par une espèce d'angoisse née de la situation

²²² Pierre Godin, *op. cit.*, p. 176.

²²³ *Ibid.*, p. 176.

²²⁴ Jacques Guay est cité par Pierre Godin, *Ibid.*

financière difficile du journal : des gens susceptibles de ne pas toucher leur salaire, un journal menacé de ne pas sortir le vendredi parce que l'imprimeur ne pouvait plus le soutenir, etc.²²⁵

Malgré tout, l'autogestion, concept définitoire de *Québec-Presse*, reste positive pour Leboeuf :

Si l'autogestion s'est révélée difficile à vivre, c'est parce que nous étions toujours en état de crise. La constitution du journal, que j'ai écrit, prévoyait une application graduelle de l'autogestion. Le directeur du journal devait perdre peu à peu ses pouvoirs au profit de l'autogestion. Malheureusement, on l'a appliquée dès le début avec trop d'absolu. Or, plus une situation est délicate, plus il faut de la souplesse dans les décisions, de la rapidité dans l'exécution. Comme nous étions dans une position toujours difficile, l'autogestion est devenue lourde à porter. Toutefois, cette formule a eu l'avantage d'impliquer les gens, d'enrichir collectivement les participants et, en fin du compte, d'apporter malgré tout des qualités au journal.²²⁶

On retrouve dans le fonds *Québec-Presse* conservé aux Archives de l'UQAM²²⁷ deux lettres de démission assez virulentes. La première, datée du 23 avril 1970, est de Jacques Guay²²⁸ et la deuxième, remise au comité de rédaction le 19 février 1973 est écrite par Jacques Keable (voir *Annexe D*). Ce dernier, dans son ouvrage consacré à *Québec-Presse*, explique les dures critiques de ces deux fondateurs énoncés envers le journal. Selon lui, le ras-le-bol de Jacques Guay provenait avant tout des difficultés

²²⁵ Pierre Leboeuf est cité par Pierre Godin, *Ibid.*

²²⁶ Pierre Leboeuf est cité par Pierre Godin, *Ibid.*, p.180.

²²⁷ Fonds d'archives du journal *Québec-Presse*, Service des archives de l'UQAM, 20P-210.

²²⁸ Bien que cette lettre ne soit pas signée, Jacques Keable en cite quelques passages dans son ouvrage en précisant le nom de son auteur. Jacques Keable, *op. cit.*, p. 107-108

financières du journal et sa propre démission était avant tout causée par l'omniprésence de Gérard Godin dans les différents comités décisionnels²²⁹.

Les problèmes financiers du journal auront de plus facilité le climat tendu. *Québec-Press* est créé avec 30 000\$ en banque. Après dix mois, le déficit s'élève à près de 210 000 \$ et à la fermeture, le journal doit près de 700 000\$ à ses créanciers²³⁰. L'affaiblissement de l'apport financier des syndicats en 1973, suite aux combats menés par le Front commun et culminant par l'arrestation des trois présidents des centrales syndicales, jouera pour beaucoup dans l'équation²³¹. Peu à peu, les syndicats, qui subissent une certaine désolidarisation et qui préfèrent se concentrer sur leurs objectifs particuliers, se détachent du journal²³². Les problèmes de distribution et la difficulté de se prémunir de revenus publicitaires (ils ne dépasseront jamais 25% des revenus du journal alors que les journaux traditionnels se financent ainsi jusqu'à 65%) auront raison du journal²³³ qui devait alors recueillir selon ses dires 81 000 \$ pour assurer sa survie²³⁴.

Dans un article publié par le journal de l'Institut de coopération pour l'éducation aux adultes (ICEA), Louise Toupin lance un regard critique sur l'expérience *Québec-Press* et affirme que sa perte sera causée par l'avènement du journal qui est issu d'individus et non d'un débat public, un financement initial mal assuré, une

²²⁹ *Ibid.*, p. 107-111.

²³⁰ *Ibid.*, p. 112-113 et 126.

²³¹ En mai 1972, les trois chefs syndicaux du front commun, Marcel Pepin (CSN), Louis Laberge (FTQ) et Yvon Charbonneau (CEQ) sont condamnés à un an de prison pour avoir incité leurs membres à défier les injonctions du gouvernement. Ils purgent leur peine pendant quelques semaines avant d'être de retour à la table des négociations, puis terminent leur sentence de février à mai 1973.

²³² *Ibid.*, p. 116-117

²³³ Yvan Comeau, *loc. cit.*, p. 78.

²³⁴ L'équipe de Québec-Press, «Les jeux sont faits, rien ne va plus», *Québec-Press*, 10 novembre 1974, p. 2.

frustration dans l'assemblée générale par rapport aux opinions du journal et enfin par la mise de côté de la question de la place des femmes²³⁵ à l'intérieur du journal et comme public.²³⁶

L'apparition du journal *Le Jour* en février 1974, propageant les idées du parti québécois et des indépendantistes contribuera certainement à la baisse des ventes²³⁷. En effet, *Le Jour* aurait privé *Québec-Presse* du tiers de ses lecteurs et d'une grande partie de ses revenus publicitaires²³⁸. De plus, la chute du lectorat s'aggraverait après une pause estivale de sept semaines dans la publication²³⁹. Finalement, les dernières années de *Québec-Presse* voient une montée de la concurrence avec l'apparition des éditions du dimanche du *Journal de Montréal* (1964-...) et du *Montréal-Matin*²⁴⁰.

Bien que *Québec-Presse* ne se définisse pas par son attachement à la contre-culture, ses rapports avec celle-ci sont notables. *Québec-Presse* veut offrir un discours alternatif à la population et en proposant un mode de gestion démocratique et empreint de liberté. De plus, il se positionne de plain-pied dans le réseau contre-culturel en achetant des plages publicitaires dans plusieurs revues comme *B.D.* ou *Hobo-Québec*²⁴¹. D'autre part, l'hebdomadaire encourage des artistes associés à la

²³⁵ Jacques Keable évoque lui aussi ce problème dans son ouvrage. Il souligne la masculinité exclusive du conseil d'administration, la propension au machisme du journal à ses débuts alors que le bloc météo était agrémenté de l'image d'une *pin-up* et il fait le récit d'une virulente critique émise par la comédienne Charlotte Boisjoli pendant une assemblée générale. Jacques Keable, *op. cit.*, p. 52.

²³⁶ Louise Toupin, « Un journal d'information critique, est-ce le temps? », *ICEA*, vol. 7, n° 6, mars-avril 1985, p. 4.

²³⁷ André Beaulieu et Jean Hamelin, *op. cit.*, p. 9.

²³⁸ Anne Filion, *Québec-Presse, octobre 1969-novembre 1974, un journal critique et populaire : les causes de sa disparition : bilan*, Montréal, Institut canadien d'éducation des adultes, 1981, p. 48.

²³⁹ *Ibid*, p. 49.

²⁴⁰ Pierre Godin, *op. cit.*, p. 178.

²⁴¹ Ces mêmes publicités sont publiées entre autres dans *Québec-Presse* le 15 novembre 1970, p. 12B et le 28 juin 1970, p. 9A.

contre-culture, soit en publiant leur travail, comme dans le cas de Léandre Bergeron et de Robert Lavaill, soit en les engageant comme illustrateur, comme les membres du groupe Chiendent, ou soit en faisant la promotion de leur création, comme pour André Philibert²⁴². Même si Jacques Keable ne fait pas référence directement à la contre-culture dans son analyse de *Québec-Press*, il lie tout de même l'aventure avec des mouvements qui lui sont communs :

L'époque était porteuse d'une espérance incarnée par Mai 68 en France, par la vigueur du *Black Power* aux États-Unis, par les vibrantes mobilisations contre la guerre du Vietnam, par les forts courants de libération qui traversaient l'Amérique latine et, chez nous, par des initiatives de toutes sortes : comités de citoyens, groupes féministes, cellules d'actions populaires et politiques, sans compter la forte poussée nationaliste qui allait culminer et flamber avec excès en octobre 1970... *Québec-Press* s'inscrira dans cette mouvance. Né de la côte d'un mouvement syndical alors particulièrement uni et solidaire, mais inquiet, il sera de cette foulée enthousiaste, mais terriblement brouillonne de la fin des années 1960.²⁴³

2.4 La visualité de *Québec-Press*

L'équipe de *Québec-Press* souhaite dès les premiers numéros conserver le format traditionnel du journal, pour que le lecteur puisse s'ancrer à un terrain connu, et renverser le message, afin d'offrir un contenu plus subversif. Ainsi, *Québec-Press* choisit de présenter en une plusieurs photos en plus des grands titres de la semaine. Le journal se découpe ensuite en sections comprenant l'actualité politique, la page éditoriale, un segment sur la consommation, les nouvelles culturelles et enfin, les nouvelles sportives. Au cours des années, la présentation du journal sera modifiée,

²⁴² Annie Bergeron, « Oror 70 d'André Philibert, La bande dessinée contestée par elle-même » *Québec-Press*, 31 mai 1970, p. 17A.

²⁴³ Jacques Keable, *op. cit.*, p. 27.

mais ces sections-clés constitueront toujours la base de l'hebdomadaire. En ce sens, Québec-Presse s'approche de la présentation d'un journal à vocation populaire comme le *Montréal-Matin*²⁴⁴.

Il n'y a donc rien de véritablement révolutionnaire dans le découpage de *Québec-Presse*. Cependant, en plus de se différencier par le contenu de ses textes, le journal tentera de se démarquer par sa visualité. Il misera donc sur des créateurs québécois afin d'agrémenter ses pages de dessins. Les artistes seront sollicités afin de créer des illustrations, des caricatures, des bandes dessinées et des publicités.

Dans les cinq années de publication de *Québec-Presse*, il est possible d'observer trois périodes différentes où la visualité du journal se distingue grandement. Il faut tout de même préciser d'emblée que le design graphique d'ensemble du journal ainsi que sa typographie resteront très homogènes tout au long de l'aventure. En fait, *Québec-Presse* restera fidèle à ses caractères sans empattement aux lignes épurées. Il adopte un style objectif et fonctionnel qui domine le monde de l'imprimé dans les années 1960²⁴⁵. C'est plutôt le style des images dessinées qui se transformera. On retrouve donc trois phases de visualité : la prédominance de l'esthétique de Chiendent, l'emprise visuelle de Pierre Dupras et finalement, une diversité qui se manifeste par le recours à une multitude de caricaturistes dans les derniers mois du journal.

Il est aussi important de souligner que la mission de *Québec-Presse* change avec les années. Ainsi, d'octobre 1969 à juillet 1971, le journal joue à la fois le rôle d'hebdomadaire et de quotidien du dimanche. Faute de moyens, la formule du

²⁴⁴ Dans sa thèse de doctorat, Mathieu Noël affirme que les caractéristiques d'un tel journal sont : un grand espace alloué aux photographies et aux illustrations et une grande importance accordée aux nouvelles locales, aux faits divers et aux affaires judiciaires. Mathieu Noël, « Le Montréal-Matin (1930-1978), un journal d'information populaire », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 2.

²⁴⁵ Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, *Typography, an encyclopedic survey of type design and techniques throughout history*, New York, Black Dog & Leventhal Publishers, Inc., 1998, p. 32.

quotidien disparaîtra. En 1974, alors que *Québec-Presse* délaisse quelque peu l'actualité immédiate, la publication s'approche de la forme d'un magazine²⁴⁶.

2.4.1 Chiendent et *Québec-Presse* : uniformité et ambiguïté

Québec-Presse établira une véritable collaboration avec Marc-Antoine Nadeau et André Montpetit, tous deux membres du groupe Chiendent²⁴⁷. Toutefois, bien que la contribution de Nadeau et de Montpetit à Chiendent soit importante pour la bande dessinée, c'est peut-être davantage leur travail en tant qu'affichistes et graveurs qui les attache à *Québec-Presse*. Leurs illustrations et parfois leurs bandes dessinées se retrouvent à plusieurs reprises dans le journal entre novembre 1969 et juin 1970. Ceci dit, il est assez difficile de retracer avec précision la réelle participation de Nadeau et Montpetit dans le journal. Leurs contributions ne sont pas systématiquement signées et celles-ci sont diverses et correspondent à plusieurs fonctions.

On retrouve d'abord le travail de Marc-Antoine Nadeau d'octobre à décembre 1969 alors qu'il illustre un feuilleton de Claude Jasmin intitulé *Nicole sans micro ni caméra* (figure 23). Nadeau démontre une grande créativité par rapport aux agencements entre texte et image. De semaine en semaine, les arrangements graphiques ne se ressemblent pas, les dessins étant parfois situés dans des cases ou intégrés plus naturellement, comme dans la dernière parution du feuilleton (figure 24). La figure humaine est généralement dominante. Les personnages sont dessinés d'une ligne fine et leurs membres sont allongés. Le trait semble exécuté rapidement, dans l'urgence d'un élan de créativité. Les illustrations sont aussi ponctuées de plans décoratifs, d'agencement de lignes qui viennent créer, ici un arrière-plan, là un vêtement.

²⁴⁶ Jacques Keable, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁷ Pour plus de précisions sur le groupe Chiendent, voir la section 1.2 du mémoire.

D'octobre 1969 à juin 1970, Nadeau dessinera des caricatures. Il en signe dix qui remplissent chacune une page entière (*figure 25*). Il présente aussi de petites illustrations accompagnant des articles. Je n'ai repéré que deux de ses dessins signés (*figure 26 et 27*). Cependant, une vingtaine d'autres illustrations d'articles ou de vignettes promotionnelles pourraient lui être attribuées. Leur style est cohérent avec celui des figures qu'il présente en pleine page, bien que la présence d'un autre dessinateur, Mario Leclerc, vient brouiller la possibilité d'attribution. Ce dernier n'effectue que trois dessins signés pour *Québec-Press* (*figure 28*). De plus, un encadré du 24 mai 1970²⁴⁸ nous apprend que Mario Leclerc serait le directeur artistique du journal. Cependant, son esthétique et même sa calligraphie s'inscrivent en continuité avec celles de Nadeau. Ainsi, les auteurs des illustrations sont difficiles à départager. De plus, j'ai repéré des illustrations semblables qui accompagnent la page *Québec-Partout*²⁴⁹. Cette chronique présente plusieurs nouvelles brèves s'étant déroulées en région et quelques dessins qui y sont associés. Ceux-ci sont encore une fois non signés, mais leur récurrence me pousse à penser qu'un seul artiste était chargé d'illustrer la chronique.

Quant à Montpetit, il signe de novembre 1969 à février 1970 cinq caricatures recouvrant une page complète (*figure 29*). Trois s'attaquent au maire Jean Drapeau²⁵⁰ (1916-1999) et deux dénoncent l'état policier. On retrouve toutefois huit autres dessins utilisant une page entière, soit des caricatures ou des images promotionnelles pour *Québec-Press*, qui ne sont pas signées. Encore une fois, il est difficile de départager lesquelles sont de Nadeau ou de Montpetit. Les deux artistes semblent utiliser des aplats de noirs comme arrière-plan. Les indices possibles d'attribution se situent plutôt au niveau de l'insertion de photos représentant des personnalités

²⁴⁸ *Québec-Press*, 24 mai 1970, p.2.

²⁴⁹ La chronique *Québec-Partout* présente aussi de façon assez régulière une bande dessinée de quelques cases signée Philibert. À notre connaissance, aucun écrit sur la bande dessinée ne fait mention de cette bande.

²⁵⁰ Jean Drapeau a été maire de Montréal de 1954 à 1957 et de 1960 à 1986.

publiques, que Nadeau utilise à quelques reprises (*figure 30*), et de la façon de représenter les corps comme masses géométriques, manœuvre qui est attribuable à Montpetit (*figure 31*). Dix-neuf illustrations plus petites et non signées ont aussi été répertoriées.

Québec-Press semble encourager une certaine unité visuelle en utilisant une esthétique similaire à celle de Nadeau et de Montpetit pour promouvoir le journal à l'intérieur de ses pages (*figure 32*) ainsi que pour rechercher des crieurs (*figure 33*). Là encore, difficile d'établir la paternité de ces images. Les dessins « façon Chiendent » se retrouvent aussi au moins à deux reprises en première page afin d'illustrer un gros titre. Ce même procédé de promotion sera utilisé pour les bandes dessinées de Pierre Dupras.

La confusion par rapport à l'identité des créateurs de certaines illustrations, qui pourraient tout aussi bien avoir été créées par un tiers dessinateur anonyme, permet à *Québec-Press* de promouvoir un graphisme cohérent. Cette esthétique le plus souvent associée directement à la contre-culture, comme vu dans le chapitre précédent, se transformera cependant alors que les contributions de Pierre Dupras seront plus nombreuses. Ainsi, l'émergence définitive de la dominance visuelle de Dupras correspond à la date de publication des derniers dessins façon Chiendent, soit le mois de mars 1970.

2.4.2 Pierre Dupras : caricature, bande dessinée et illustration

Parallèlement aux contributions des dessinateurs de Chiendent, *Québec-Press* publie également les dessins de Pierre Dupras et ce dès le premier numéro. On retrouve dans cette parution une caricature sur les choix politiques délicats de René Lévesque (*figure 34*) et un dessin caricatural illustrant un article sur les commissions scolaires (*figure 35*). D'octobre 1969 à octobre 1970, les caricatures de Dupras se retrouvent

dans presque tous les numéros du journal²⁵¹. Les bandes dessinées de Dupras deviennent quant à elles régulières à partir de mars 1970. Le rythme des publications des caricatures s'épuise à la fin de l'année 1970. Celles-ci restent présentes, mais leur publication est dispersée dans le temps. Ainsi, on retrouve dix caricatures en 1969, 25 caricatures en 1970, une seule en 1971, neuf en 1972 et huit en 1973. Très rapidement dans la vie de l'hebdomadaire, ce sont donc les bandes dessinées qui constituent le commentaire politique dessiné le plus important.

Le passage de la caricature à la bande dessinée est souligné par le positionnement que l'hebdomadaire accorde à chacun des médiums. Alors qu'on retrouve la caricature au début de la publication près de l'éditorial ou de la page d'opinion du lecteur, la bande dessinée, dotée de la même charge politique que la caricature, voire d'une tendance à être encore plus agressive, est reléguée aux dernières pages du journal entre les pages culturelles et le cahier sportif, jamais bien loin des mots croisés. C'est un espace traditionnellement associé à la bande dessinée, bien que la bande dessinée ne soit pas généralement politique, mais plutôt humoristique. Le journal tente-t-il ainsi d'éloigner les histoires fantaisistes de Dupras du volet plus informatif de la publication ou veut-il s'assurer d'intégrer un contenu politique à une section s'apparentant aux divertissements? La présentation de la bande dessinée se démarquera d'autant plus de celle de la caricature qu'on lui accorde une pleine page à chaque parution, alors que la caricature est restreinte à moins d'un quart d'une page.

2.4.2.1 Analyse des caricatures

J'ai recensé 53 caricatures originales de Pierre Dupras dans l'hebdomadaire *Québec-Press*. Celles-ci sont associables à trois grandes catégories : les portraits caricaturés,

²⁵¹ Un inventaire complet de toutes les réalisations de Dupras pour *Québec-Press* se retrouve à l'annexe E.

les caricatures à tendance illustrative et les caricatures autosuffisantes. C'est cette dernière catégorie qu'on retrouve le plus souvent, soit à 32 reprises, ce qui ne surprend guère comme elle est, somme toute, la forme de caricature la plus répandue dans les journaux depuis la disparition du dessin de presse. Les portraits caricaturés se retrouvent quant à eux à neuf reprises et les caricatures à tendance illustratives sont présentes 12 fois. De plus, comme nous le verrons lors de l'analyse des bandes dessinées au chapitre III, Dupras a tendance à représenter les personnalités politiques qu'il apprécie moins plus souvent que celles qu'il respecte. Ainsi, Robert Bourassa est présent à 13 reprises, Pierre Elliot Trudeau est représenté 10 fois, Jean Drapeau est dessiné sept fois et, finalement, René Lévesque n'apparaît que dans trois caricatures.

Entre juillet 1972 et mai 1973, *Québec-Presse* publie à dix reprises des portraits caricaturaux de personnalités politiques. Ceux-ci se démarquent des caricatures, car ils représentent uniquement le visage ou le buste d'une figure, de face ou de profil. Suivant la tradition du portrait de presse, le personnage représenté ne participe à aucune action et n'émet aucune parole. De plus, les portraits accompagnent toujours un article qui s'intéresse à la figure représentée. Pourquoi *Québec-Presse* choisit-elle de présenter un dessin plutôt qu'une photographie dans ces cas assez disparates? Deux hypothèses sont possibles. D'abord, l'utilisation de la caricature souligne les propos critiques soutenus dans le texte vis-à-vis de la personne représentée. L'hebdomadaire opte peut-être aussi pour cette forme afin de s'inscrire plus fortement dans la longue tradition des journaux à grand tirage²⁵². Les figures portraiturees sont : Claude Castonguay²⁵³ (le même dessin est publié à deux reprises,

²⁵² Au Canada, *The Globe and Mail* (1884-...) poursuit encore cette tradition, entre autres grâce aux dessins de Anthony Jenkins qui, jusqu'à tout récemment, effectuait des portraits caricaturés.

²⁵³ Claude Castonguay (1929-...) était Ministre des Affaires sociales au moment de la publication de ces dessins.

soit le 2 juillet 1972 et le 4 février 1973), Jacques Saulnier²⁵⁴ (24 juillet 1972), Claire Kirkland Casgrain²⁵⁵ (présentée deux fois, soit le 10 septembre 1972 et le 24 décembre 1972), Jean-Luc Pépin²⁵⁶ (29 octobre 1972), Robert Bourassa²⁵⁷ (24 décembre 1972, sur la même page que le portrait repris de Claire Kirkland Casgrain), Jean Drapeau (7 janvier 1973), Pierre-Elliott Trudeau (28 janvier 1973) et Gabriel Loubier²⁵⁸ (20 mai 1973) (*figure 36*). Dupras intègre au cadre de chacun de ses portraits le nom ou le prénom de la personne représentée. Remarquons qu'alors que tous les hommes sont identifiés par leur nom de famille²⁵⁹, le seul personnage identifié uniquement par son prénom est la ministre des affaires culturelles, « Claire ». D'autre part, le portrait de Gabriel Loubier se différencie des autres par son esthétique qui reprend, presque comme un hommage, le style géométrique et épuré de Robert LaPalme.

Dupras produit aussi des images caricaturales à tendance illustrative. Bien que celles-ci prolongent un thème utilisé dans l'article qu'elles côtoient, il est possible de les comprendre sans ces renvois. Ainsi, elles ont tendance à appartenir à un corps de texte et s'y associer visuellement (*figure 37*). Ces illustrations permettent au dessinateur de commenter à sa façon l'événement d'actualité discuté. On retrouve un

²⁵⁴ Jacques Saulnier (dates inconnues) a été le directeur du service de police de Montréal sous l'administration Drapeau jusqu'en 1972, année où il est relevé de son poste à cause de sa gestion déficiente.

²⁵⁵ Première femme à être élue comme députée de l'assemblée nationale au Québec, Claire Kirkland Casgrain (1924-2016) est ministre de la Culture du Québec en 1972.

²⁵⁶ Jean-Luc Pépin (1924-1995) était ministre fédéral de l'Industrie et du Commerce au moment de la publication de ce dessin.

²⁵⁷ Un autre portrait de Bourassa est publié le 1^{er} avril 1973 à la page 3. Cependant, cette image n'a pas été retenue dans cette catégorie pour deux raisons. Premièrement, Robert Bourassa pose ses mains sur ses oreilles et procède donc à une action. Deuxièmement, l'image est une reprise d'un détail d'une caricature publiée précédemment par Dupras (12 novembre 1972) et reprenant le motif des trois singes de la sagesse.

²⁵⁸ Gabriel Loubier (1932-...) était chef de l'Union nationale lors des élections provinciales de 1973.

²⁵⁹ Le prénom et le nom de famille apparaît dans le cas de Jacques Saulnier.

exemple parlant de ce type de caricature le 29 avril 1973 alors qu'un éditorial discute de l'emprisonnement, jugé abusif, des trois chefs des grands syndicats. À cette occasion, Dupras choisit de traiter le sujet de façon poétique. Son dessin représentant trois fleurs en terre enchaînées d'un boulet affublé du logo du parti libéral couronne le texte (*figure 38*). Alors que le texte tente de décortiquer la stratégie du gouvernement libéral, le dessin de Dupras héroïcise les chefs emprisonnés en les comparant à des fleurs. Il offre aussi au lecteur un résumé visuel fort et de la situation décrite dans l'article.

Finalement, Dupras crée pour *Québec-Presse* une trentaine de caricatures autosuffisantes, c'est-à-dire des caricatures dont la compréhension réside à l'intérieur de l'image et qui ne sont pas enrichies ou détournées par le contenu textuel du journal (*figure 39*). Situées dans les premières pages de la publication leur présentation ressemble à celles des caricatures illustratives. Le nombre élevé de ce type de dessin me laisse penser que Dupras choisissait lui-même le sujet de ses dessins. D'ailleurs, l'artiste ne semble pas se souvenir d'avoir subi une quelconque pression de la part du comité éditorial dans le choix de ces sujets²⁶⁰.

Une dizaine de caricatures de *Québec-Presse* présente un cadre franchement arrondi dans les coins dans lequel l'artiste intègre la signature, ou du moins un discret « d ». De plus, le cadre est chapeauté d'une boucle (*figure 40*). Selon l'aveu de l'artiste²⁶¹, cette forme est directement empruntée à Siné qui l'utilise pour certaines séries de dessins (*figure 41*). Ce cadre bouclé se retrouve aussi dans les bandes dessinées de *Québec-Presse* afin de souligner les « autoportraits-signatures » de Dupras, qui seront explicités dans le troisième chapitre.

²⁶⁰ Voir annexe B.

²⁶¹ Voir annexe B.

2.4.2.2 Pierre Dupras : dessinateur-vedette de *Québec-Press*

L'emprise visuelle de Dupras à *Québec-Press* dépasse sa production de bandes dessinées (qui font l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre IV) et de caricatures. Jusqu'au début de 1974, Dupras a véritablement le monopole du dessin d'humour dans *Québec-Press*. Quelques autres collaborations avec d'autres dessinateurs se créent, mais elles restent exceptionnelles. En fait, la présence du bédéiste Dupras à l'intérieur de *Québec-Press* est parfois utilisée comme un attrait publicitaire pour le journal, alors que ses dessins sont annoncés à la une (*figure 42*)²⁶².

Le travail de l'artiste est aussi utilisé pour créer différents jeux, calendriers ou illustrations. En effet, en décembre 1971 et 1972, Dupras revisite des jeux de tables populaires afin d'en concevoir des versions québécoises. Ces jeux sont publiés sur une double page. Le premier s'inspire du Serpents et échelles et est titré : *Le petit jeu politique québécois* (*figure 43*). Le deuxième, appelé *Kébecopoly*, reprend le Monopoly. Dans cette version, les terrains les plus chers se retrouvent à Westmount alors que les moins dispendieux sont situés à Saint-Henri. Les autres illustrations de Dupras sont extrêmement diverses dans le journal. Le dessinateur peut prendre en charge la page couverture d'un cahier spécial (*figure 44*) aussi bien que s'occuper d'accompagner le texte d'un manifeste syndical (*figure 45*). Les dessins de Dupras se retrouveront même sur des produits dérivés de l'hebdomadaire. En effet, lors d'une collecte de fonds, le journal tente de vendre des chandails imprimés des versions caricaturées de dirigeants politiques (*figure 46*). Enfin, à tous les débuts d'année, le caricaturiste propose un calendrier de l'année sur une double page. Chaque mois est illustré d'un possible, quoique farfelu, événement politique (*figure 47*).

Dupras sera en plus chargé des dessins publicitaires pour le journal qui se retrouveront dans l'hebdomadaire même ou à l'intérieur des magazines contre-

²⁶² *Québec-Press*, 9 mai 1971 et 24 septembre 1972.

culturels de l'époque²⁶³. Ces dessins présentent des personnalités politiques, dont Jean Lesage²⁶⁴ (1912-1980) (*figure 48*), occupé à lire le journal. Le dessinateur est aussi chargé de la campagne publicitaire de recherche de crieurs et de camelot (*figure 49*) ainsi que des campagnes d'abonnement. Dupras effectue aussi, toujours à l'intérieur des pages de *Québec-Press*, des publicités pour ses propres albums publiés aux Éditions Québec-Press. Deux publicités sous forme de bandes dessinées pour *La Drapolice* sont créées, alors qu'une planche régulière de bande dessinée reprise de *La bataille des chefs* vient jouer le rôle de publicité pour ce dernier (*figure 50*).

À partir de 1971, Dupras utilise sa position à *Québec-Press* afin de faire éclater la forme des bandes dessinées. Le dessinateur revisite les célèbres fables de Lafontaine²⁶⁵ en les adaptant à la politique québécoise. Ainsi, le Corbeau et le Renard sont remplacés respectivement par Trudeau et Lévesque. Deux semaines plus tard, Trudeau revient dans la peau de la Fourmi qui refuse de prêter à la Cigale-Bourassa. Dans cette deuxième page, Dupras va même jusqu'à substituer le buste de Lafontaine présent dans le premier dessin par son propre buste (*figure 51*). De plus, il propose à quatre reprises ses « Évolutions²⁶⁶ ». Ces pages lui permettent de se moquer des personnalités politiques en les associant à des animaux ou des figures reconnaissables, d'une girafe à Frankenstein (*figure 52*). Les trois premières occurrences de ces « Évolutions » sont chiffrées, soulignant dès le départ que Dupras a l'intention de créer une série, bien que ces bandes dessinées ne soient pas publiées

²⁶³ Ces mêmes publicités sont publiées entre autres dans *Québec-Press* le 15 novembre 1970, p. 12B et le 28 juin 1970, p. 9A.

²⁶⁴ Jean Lesage a été Premier ministre du Québec sous l'égide du Parti libéral de 1960 à 1966.

²⁶⁵ Pierre Dupras, « Le renard et le corbeau », *Québec-Press*, 25 juillet 1971, p. 30. Pierre Dupras, « La cigale et la fourmi », *Québec-Press*, 8 août 1971, p. 30.

²⁶⁶ Pierre Dupras, « Évolutions 1 », *Québec-Press*, 31 juillet 1972, p.30. Pierre Dupras, « Évolutions 2 », *Québec-Press*, 13 août 1972, p.30. Pierre Dupras, « Évolutions 3 », *Québec-Press*, 10 décembre 1972, p.28. Pierre Dupras, « Les 4 cheufs... », *Québec-Press*, 28 janvier 1973, p. 28.

les unes après les autres. La dernière planche qui utilise ce même procédé porte plutôt le nom « Les 4 cheufs » et est publiée à l'occasion de la course à la chefferie du parti créditiste. Finalement, les dernières caricatures²⁶⁷ de Dupras pour *Québec-Press* prennent la forme de courtes bandes dessinées, composées de quatre cases, contrairement aux pages habituelles. Dans celle-ci, on retrouve les deux mêmes personnages qui traversent l'album que crée Dupras en 1980 : *Oui ou non*. Les deux hommes défendent chacun une des deux options politiques et discutent des thématiques engendrées par le référendum, du bilinguisme à la souveraineté culturelle.

Québec-Press accorde aussi à l'occasion un espace à Pierre Dupras dans le contenu textuel. En effet, quatre articles du journal s'intéressent aux dessins de l'artiste. Le premier est très court et s'intitule « Avec Dupras, la caricature s'est faite réalité ». L'auteur revient sur le calendrier de l'année 1970 créé par le dessinateur et fait remarquer au lecteur l'exactitude des prévisions de janvier à mai²⁶⁸. En octobre 1971, c'est Dupras lui-même qui prend la parole pour répondre à la lettre d'une lectrice qui s'indignait contre la bande dessinée *Vive la femme libre*²⁶⁹. Le dessinateur souligne dans ce texte les erreurs d'interprétation de la lectrice, en précisant qu'elle partage la même opinion que lui et qu'il est foncièrement en faveur du mouvement de libération des femmes²⁷⁰. Enfin, deux articles paraissent en 1972 au moment de chacune des publications des albums de Dupras. En février, Micheline Lachance publie une entrevue avec le caricaturiste afin de faire la promotion de *La Drapolice*²⁷¹. En

²⁶⁷ Pierre Dupras, *Québec-Press*, 26 avril 1974, p.23. Pierre Dupras, *Québec-Press*, 26 avril 1974, p. 28.

²⁶⁸ Anonyme, « Avec Dupras, la caricature s'est faite réalité! », *Québec-Press*, 26 avril 1970, p. 12a.

²⁶⁹ D'ailleurs, cette bande dessinée avait causé beaucoup de réactions à l'époque. L'interprétation des dessins est un des enjeux principaux pour le dessinateur politique selon Dupras, Voir annexe B.

²⁷⁰ Pierre Dupras, « Dupras est d'accord avec Lucie Lavoie! », *Québec-Press*, 31 octobre 1971, p. 6.

²⁷¹ Micheline Lachance, « Pourquoi la Drapolice? Parce que Jean Drapeau a provoqué Pierre Dupras », *Québec-Press*, 13 février 1972, p. 23.

octobre, Robert Lévesque présente *La bataille des chefs* dans la section Livres de l'hebdomadaire²⁷². L'entreprise de promotion des albums est ainsi double; étant présente à la fois dans les dessins de Dupras et dans les textes du journal.

La dernière planche de Dupras paraît le 3 mars 1974, quelques mois avant la fermeture du journal. Les seules autres images signées Dupras pendant cette dernière année sont celles qu'il publie le 26 mai 1974 (*illustrations 53 et 54*) et qui inspireront l'album *Oui ou non*. Elles sont placées en début d'édition et jouissent d'une présentation assez réduite, ce qui les lie au travail caricatural de Dupras pour *Québec-Presse*. À partir de 1974, *Québec-Presse* tente de diversifier son offre visuelle en augmentant la place dédiée aux images de toutes sortes. L'omniprésence de Pierre Dupras fait place à une grande diversité de signatures.

2.4.3 Les derniers mois

L'éditorial du 13 janvier 1974 présente un cri du cœur du président du conseil d'administration. Le journal n'est pas rentable. Pire, il est près de la faillite. Ce constat force l'équipe à tenter une nouvelle formule. On choisit donc d'intégrer au journal le style du magazine. Pour ce faire, de longues entrevues avec des personnalités politiques populaires seront publiées. De plus, grâce à une entente de Gérald Godin avec *Le Nouvel Observateur*, sept articles de l'hebdomadaire français seront imprimés entre le 17 février et le 30 juin 1974.²⁷³

À partir de février 1974, Aislin (Terry Mosher, 1942-...) publie des dessins de façon régulière dans les pages de *Québec-Presse*. Ceux-ci seront vite rejoints par des

²⁷² Robert Lévesque, « Dupras sort gagnant de la bataille des chefs », *Québec-Presse*, 29 octobre 1972, p. 24.

²⁷³ Toutes les informations du paragraphe viennent de Jacques Keable, *op. cit.*, p. 114-116.

caricatures signées Breton, McKale et Chiasson²⁷⁴. Alors que de 1970 à 1972, les images dessinées étaient surtout concentrées autour de la bande dessinée de Dupras, l'équipe du journal tente d'offrir une plus grande diversité. Plusieurs dessinateurs se côtoient dans une même édition et ils illustrent principalement les pages éditoriales situées au début du journal et le courrier des lecteurs à la fin de l'hebdomadaire. Ainsi, le 14 avril 1974, les lecteurs retrouvent trois caricatures de Breton aux pages 5, 20 et 28 ainsi qu'un dessin de Bado en page 31. La démultiplication des caricatures et des caricaturistes permet sans doute à Québec-Pressé de varier la teneur des commentaires politiques. De plus, l'hebdomadaire a peut-être senti le besoin de renouveler son image alors qu'il devait se démarquer de la compétition et qu'il éprouvait de graves problèmes financiers.

2.5 Conclusion

Bien que le journal offre un discours alternatif qui outille le lecteur afin qu'il comprenne mieux la société qui l'entoure, *Québec-Pressé* se veut un journal populaire qui emploie l'image pour rejoindre son public. Après avoir privilégié des illustrations qui s'approchent de l'esthétique contre-culturelle, *Québec-Pressé* laisse toute la place à Pierre Dupras en l'employant pour exécuter caricatures, bandes dessinées et publicités. La collaboration de Dupras s'étiole alors que l'hebdomadaire est en difficulté dans ses derniers instants et qu'il cherche désespérément une nouvelle formule. Malgré tout, Dupras aura véritablement imprégné *Québec-Pressé* de sa marque visuelle. Son côté mordant et sa ferveur indépendantiste ne pouvant que plaire à l'hebdomadaire qui souhaite jouer un rôle actif dans l'arène politique.

²⁷⁴ Ce sont ces noms que l'on retrouve le plus pendant cette période.

PARTIE II

ANALYSE

Cette deuxième partie du mémoire se concentrera sur l'analyse des 191 planches de bande dessinée. Vu le nombre important d'objets à l'étude, j'ai choisi de privilégier une méthode d'analyse quantitative qui permet de préserver la singularité de chaque planche tout en étudiant les caractéristiques communes de l'ensemble des bandes dessinées. Le chapitre III est composé de résumés des différentes approches méthodologiques et théoriques qui ont inspiré ma méthode d'analyse. Au chapitre IV, le lecteur retrouvera les résultats de l'analyse du corpus. Ceux-ci sont distribués en deux sections : les particularités visuelles et les thématiques.

CHAPITRE III

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUE ET THÉORIQUE

Afin de faciliter la compréhension des résultats de l'analyse des 191 planches de bande dessinée à l'étude, ce chapitre présente les outils théoriques qui m'ont permis de catégoriser et d'étudier le corpus. Ces apports théoriques et méthodologiques ont tous comme appui l'exigence séquentielle du médium bande dessinée. Les travaux de Marshall McLuhan permettront d'explorer brièvement le rôle de participation du lecteur dans la compréhension de la bande dessinée. Puis, les théories de Thierry Groensteen et de Benoît Peeters seront utilisées afin de traiter l'organisation de la planche. Trois outils d'analyse et de catégorisation de Scott McCloud seront ensuite abordés pour traiter les relations entre les différents éléments d'une même planche. La possibilité d'utilisation quantitative des avancées théoriques de McCloud me permettra d'aborder les réflexions de Béatrice Joyeux-Prunel sur les méthodes quantitatives en histoire de l'art.

3.1 Approches théoriques en bande dessinée : définitions et perspectives québécoises

Avant d'aller plus loin et d'approfondir les approches théoriques qui semblaient les plus pertinentes pour notre étude, je souhaite ouvrir une parenthèse sur la recherche en bande dessinée au Québec. En effet, sans pouvoir affirmer qu'un modèle d'analyse spécifique au Québec ou à sa production n'existe pas, je n'ai pas inventorié de tels écrits. Sylvain Lemay recense dans sa thèse de doctorat les ouvrages et articles sur la bande dessinée écrits entre 1969 et 1975²⁷⁵. Ce n'est pas notre intention ici de faire un résumé exhaustif de ces écrits. Il me semble seulement pertinent de souligner que lorsqu'ils proposent une réflexion théorique sur la bande dessinée, le prédicat

²⁷⁵ Sylvain Lemay, *op. cit.*, p. 147-148

dominant est que la bande dessinée est créée à partir d'un récit et ils réfèrent en majorité à des textes des chercheurs français Francis Lacassin, Pierre Couperie et Pierre Fresnault-Deruelle. Ces références, largement commentées depuis²⁷⁶, peuvent être considérées comme l'amorce des travaux sur la bande dessinée. Plus près de nous, Mira Falardeau se contente de définir plusieurs termes associables à la bande dessinée : des outils de travail du bédéiste aux constituants principaux (le ballon, la case, etc.) en passant par divers plans cinématographiques pouvant se rapporter au dessin²⁷⁷. Finalement, Yves Lacroix exprime un point de vue original sur *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen dans un ouvrage collectif publié en 2005²⁷⁸. Il commente et critique l'a priori de l'image sur le texte énoncé par Groensteen et remet en question la vocation narrative de la bande dessinée. L'article paraît cependant avant la publication du deuxième tome de Groensteen, où il approfondit sa notion du rapport entre bande dessinée et narration. De plus, en qualifiant le fonctionnement de la bande dessinée de « stratégie de lecture », Lacroix appuie l'idée de McLuhan et de McCloud voulant que lecteur soit partie prenante du médium. Le reste de l'ouvrage collectif *Regards sur la bande dessinée*²⁷⁹, dirigé par Sylvain Lemay, se présente comme une suite d'études de cas de diverses bandes dessinées selon une variété d'approches. Si le petit livre ne manque pas d'intérêt, soulignons qu'aucun des textes ne prend comme sujet d'étude une bande dessinée québécoise.

La lecture des textes énoncés précédemment fait plus que jamais ressortir l'existence d'un noyau de référence commune pour les chercheurs en bande dessinée depuis les

²⁷⁶ En effet, elles se retrouvent, par exemple, toutes discutées dans l'ouvrage de Groensteen. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée, tome 1*, Paris, Presses universitaires de France., p. 1-25.

²⁷⁷ Mira Falardeau, *op. cit.*, p. 48-63

²⁷⁸ Yves Lacroix, « En deça de la fonction narrative, une stratégie de lecture : pour une définition minimale du médium », *Regards sur la bande dessinée*, Montréal, Éditions les 400 coups, 2005, p. 15-47.

²⁷⁹ Sylvain Lemay, dir., *Regards sur la bande dessinée*, Montréal, Éditions les 400 coups, 2005.

années 1970 jusqu'à nos jours. C'est ce constat qui m'a poussé à utiliser une diversité d'approches et d'auteurs afin de constituer mon analyse.

3.2 Marshall McLuhan : *cool* et *hot*

Lors de l'entrevue qu'il m'a accordée, Pierre Dupras a fait référence à Marshall McLuhan :

En fait, en caricature, il y a deux styles possibles. C'est le médium *hot* et le médium *cool* de McLuhan. Ce que McLuhan appelle le médium *hot*, c'est un médium qui vous donne tout. Vous n'avez qu'à contempler. Et le médium *cool*, c'est un médium qui vous donne le minimum de renseignement et c'est votre imagination qui complète la chose. C'est souvent plus intéressant que le médium qui est *hot*. [...] moi j'aime mieux ça. Et je devais dessiner rapidement, aussi²⁸⁰.

Les écrits de Marshall McLuhan ont été très populaires dans les années 1960 et 1970, mais aussi très controversés. McLuhan a tenté d'expliquer les effets de la culture de masse (mass media) sur ses usagers²⁸¹ à une époque où les changements technologiques foisonnaient. Selon l'universitaire, on doit comprendre la grammaire d'un média pour en comprendre les moyens et les effets²⁸². Son ouvrage le plus reconnu est certainement *Understanding Media*, dans lequel il livre la célèbre formule : *the medium is the message*²⁸³, soulignant ainsi que la nature du média a autant, sinon plus de valeur pour le récepteur que le message véhiculé. Il poursuit sa théorisation par une analyse d'une multitude de médias, incluant la bande dessinée.

²⁸⁰ Voir annexe B.

²⁸¹ Marshall McLuhan *et al.*, *Essential McLuhan*, London, Routledge, 1997, p. 2.

²⁸² *Ibid.*, p. 187.

²⁸³ Marshall McLuhan, *Understanding media*, Toronto, The New American Library of Canada Limited, 1964, p. 23

En fait, tous les médias sont divisés en deux catégories selon les effets qu'ils produisent chez le spectateur : le *hot* et le *cold*. Le *hot* demande l'utilisation d'un seul sens qui est submergé d'information ou, pour employer les mots de McLuhan : « [a medium] that extends one single sense in "high definition". High definition is the state of being well filled with data. A photograph is, visually, high definition. A cartoon is low definition simply because very little information is provided. » Ainsi, la radio, utilisant parole et son, est un médium *hot*. Au contraire, le médium *cool* demande un plus grand niveau de participation du récepteur²⁸⁴. Celui-ci doit compléter une partie du message à partir de l'information qui lui est donnée. La bande dessinée, quant à elle, appartient à cette catégorie, car peu d'information visuelle y est intégrée. Le dessin et la ligne y sont pour indiquer au lecteur ce dont il a besoin pour comprendre l'image, sans plus. Cependant, McLuhan réfère surtout à la bande dessinée sous forme de *strip* publié dans les journaux. Il admet qu'une revue comme *Mad* (1952-...) ²⁸⁵, qui utilise un niveau de réalisme élevé dans les illustrations, aura davantage tendance à utiliser une forme de communication *hot*²⁸⁶.

Pierre Dupras a confirmé les premières pistes d'interprétations en utilisant la méthode de McLuhan afin de définir les esthétiques de l'époque :

Les Américains avaient tendance à faire des choses plus dessinées. Pas de la virtuosité, mais des choses avec plus d'éléments *hot*. Les Français, c'était plus le médium *cool*. Pourtant, Daumier c'est le médium *hot*. Je pense qu'il y a des périodes où il y a des journaux qui sont plus l'un que l'autre.²⁸⁷

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 36

²⁸⁵ Le magazine *Mad* se fait d'abord connaître pour ses prises de position dénonçant toutes formes d'autorité. Ne publiant pas de publicités jusqu'en 2001, la revue se définit comme non-conformiste. Yuri Shakouchi, « The Stereotypes of the Beatniks and Hip Consumerism: A Study of *Mad Magazine* in the Late 1950s and 1960s », *The Journal of Popular Culture*, vol. 48, no. 6, Décembre 2015, p.1270-1286, [En ligne], < <http://onlinelibrary.wiley.com/>>.

²⁸⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, *op. cit.*, p. 151.

²⁸⁷ Voir annexe B.

Ainsi, le *hot* et le *cold* de McLuhan sert avant tout à indiquer le niveau de participation du lecteur ou du récepteur dans la communication. La bande dessinée répondant à un code de communication et de réception précis qui sera théorisé davantage dans les lignes qui suivent, exige du lecteur une compréhension minimale de son fonctionnement en plus d'un effort de rétablissement de la séquence parfois parcellaire qui lui est présentée.

3.3 L'organisation de la planche : Thierry Groensteen et Benoît Peeters

Dans l'article *La planche, un espace narratif*²⁸⁸, Thierry Groensteen propose de considérer la planche de bande dessinée comme étant l'unité permanente du système sémiotique qu'il construit autour du médium. La planche porte bien souvent en elle un paradoxe : elle est une totalité plastique, mais un fragment du récit. La planche est investie de règles générales se rapportant aux généralités de la lecture de la bande dessinée, à un ensemble de codes faisant partie du contrat de lecture établi avec le lecteur et certaines sont régies par des règles spécifiques ne tenant qu'au dispositif particulier de telle planche. Ainsi, la planche ne se lit pas dans sa totalité, mais se parcourt et se déchiffre selon un complexe d'opérations que forment la mise en page, le découpage et le tressage. C'est sur ces trois concepts qu'est fondé le tome 1 de *Système de la bande dessinée*. Groensteen affirme avoir voulu faire de cette recherche théorique une véritable boîte à outils pouvant servir à tous chercheurs²⁸⁹. L'idée lui vient d'une réaction à la théorie qu'il rencontre qui pose de généralités sur le médium en utilisant un corpus de productions restreintes. Groensteen a aussi voulu se positionner dans une tradition plus théorique qui met la pratique créatrice de côté et

²⁸⁸ Thierry Groensteen, « La planche, un espace narratif ». Dans Odette Mitterand, dir. *L'Histoire... par la bande*, Paris, Syros, 1993, p. 41-46.

²⁸⁹ Thierry Groensteen, « A Few Words about The System of Comics and More... », *European Comic Art*, vol. 1, n° 1, 2008.

qui porte moins d'attention sur les multiples procédés narratifs de la bande dessinée²⁹⁰. Pour Groensteen, le *Système de la bande dessinée* complète le panorama de la bande dessinée qu'il veut effectuer, voulant s'attarder à la fois à la sémiotique, à l'histoire et à l'aspect sociologique de la bande dessinée²⁹¹.

Le premier tome de *Système de la bande dessinée*²⁹² définit et utilise les trois notions de base de Thierry Groensteen se retrouvant dans presque tous ses textes théoriques²⁹³ : le découpage, la mise en page et le tressage. Ces trois notions correspondent d'ailleurs aux trois chapitres de son ouvrage.

²⁹⁰ Au contraire de Scott McCloud, par exemple, qui place la pratique créatrice du bédéiste au centre de sa réflexion. Scott McCloud, *Understanding comics: The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995.

²⁹¹ *Le système de la bande dessinée* de Groensteen est très souvent cité parmi les travaux les plus importants sur la bande dessinée (Erin Kathleen Bahl, « Comics and Scholarship : Sketching the Possibilities », *Composition Studies*, Vol. 43, no. 1, 2015, p. 178-182 et Aaron Meskin, *The art of comics : a philosophical approach*, Malden, Blackwell, 2012, p. xxxi.). Paul Williams (« Comics and Narration by Thierry Groensteen (review) », *College Literature*, vol. 41, n° 3, été 2014, p. 152-154.) qualifie même l'ouvrage d'essentiel à tout chercheur qui s'intéresse à la bande dessinée. Plusieurs réserves ont cependant été émises sur le livre. Celles-ci sont bien résumées par le texte d'Yves Lacroix, dont on a discuté précédemment dans ce chapitre. De plus, malgré sa traduction en anglais (University Press of Mississippi, 2007), la publication a été généralement mal reçue dans la communauté universitaire américaine. En effet, certains chercheurs trouvent que le vocabulaire utilisé par Groensteen est opaque et complaisant. Cependant, d'autres membres du milieu expliquent cette réaction par la totale appartenance de Groensteen au discours sémiotique européen. (Les différents arguments sont exprimés dans l'excellent article de Craig Fischer, « Worlds within Worlds : Audiences, Jargon and North American Comics Discourse », *Transatlantica*, vol. 1, 2010, [En ligne], <www.transatlantica.revues.org/4919>).

²⁹² Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée, tome 1*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

²⁹³ Citons par exemple : Thierry Groensteen, « Du 7e au 9e art : l'inventaire des singularités », *CinémAction*, 1990, p. 16-28, Thierry Groensteen, « Du cinéma dessiné à la bande dessinée ». Dans Benoît Peeters, *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisnée, Yellow Now, 1992, p. 172-183., Thierry Groensteen, « La planche, un espace narratif ». Dans Odette Mitterand, dir. *L'Histoire... par la bande*, Paris, Syros, 1993, p. 41-46. Thierry Groensteen, « Le réseau et le lieu : pour une analyse des procédures de tressage iconique dans la bande dessinée » Dans Jan Baetens, dir. *Temps, narration et image fixe*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 117-129. Thierry Groensteen, « A Few Words about The System of Comics and More... », *European Comic Art*, vol. 1, n° 1, 2008.

Système de la bande dessinée aborde le médium bande dessinée comme un langage. L'auteur veut associer une nouvelle sémiotique à la bande dessinée qui prendrait pour base la construction du médium et donc qui utiliserait la vignette comme unité signifiante. Ainsi, Groensteen affirme la prédominance de l'image sur le texte dans la bande dessinée, étant donné que le sens narratif se dévoile grâce aux nombreuses relations existantes entre les cases. Le lecteur doit reconstituer le récit par l'image. En bande dessinée, la mimesis devient diegesis, comme Groensteen l'explique lors du colloque *l'Image BD*²⁹⁴. Autrement dit, c'est l'imitation de la réalité (mimesis), donc l'image, qui construit la narration (diegesis).

Dès le premier chapitre, le chercheur affirme s'appuyer sur la notion de multi-cadre telle que définie par Henri Van Lier. Cela lui permet de définir son unité de base, soit la vignette. Il se référera, pour se faire, au travail de différenciation entre cinéma et bande dessinée qu'il effectue dans *CinémAction*²⁹⁵. Le premier chapitre est donc consacré au quadrillage, ou au procédé du découpage et les différentes fonctions du cadre sont énumérées et expliquées. Groensteen utilise le terme système spatio-topique. Ainsi la vignette est pourvue d'une forme, d'une superficie et d'un site. Le chapitre se clôt par la définition de l'opération de la mise en page.

Afin d'établir les différents effets de la mise en page, soit l'arrangement des vignettes sur une même planche, Groensteen se réfère aux travaux de Benoît Peeters, qui est pour lui un collaborateur et une source récurrente.

Dans son ouvrage *Lire la bande dessinée : Case, Planche, Récit*, Benoît Peeters, un critique et théoricien de la bande dessinée ainsi qu'un bédéiste à ses heures, définit la planche de bande dessinée comme une articulation narrative de case qui repose sur

²⁹⁴ Thierry Groensteen, « Entre monstration et narration, une instance évanescence : la description. » Dans Pascal Lefevre, dir. *Actes du colloque international L'Image BD*, Bruxelles, Open Ogen, 1991, p. 41-55.

²⁹⁵ Thierry Groensteen, « Du 7e au 9e Art : l'inventaire des singularités », *CinémAction*, 1990, p. 16-28.

une tension constante entre le récit et le tableau²⁹⁶, c'est-à-dire l'agencement général que l'on remarque au premier coup d'œil, avant même de s'attarder au récit. Par ces deux composantes (le récit et le tableau) et leur rapport de domination et d'autonomie, il retire quatre modes d'utilisation de la page : l'utilisation conventionnelle, décorative, rhétorique et productrice.

L'utilisation conventionnelle de la page est la transcription d'un système de vignettes régulier et répétitif. Elle crée les conditions d'une lecture assidue et mise, par la répétition, sur un code qui tend à devenir transparent, laissant toute la place au récit²⁹⁷.

L'utilisation décorative privilégie au contraire la dominance du tableau. Elle désunifie le récit en concevant la planche comme un objet indépendant qui doit satisfaire au plaisir esthétique. Elle répond à une volonté de surprendre le lecteur et de démontrer une originalité graphique²⁹⁸.

L'utilisation rhétorique est entièrement soumise au récit, et la distribution des cases varie selon la narration. La dimension de la case se plie entièrement à l'effet que l'image veut produire, et le tableau, ou autrement dit la planche dans son ensemble, n'est pas mise en valeur. On crée donc une cohésion d'effet narratif et de style graphique, car planche et récit sont intrinsèquement liés.²⁹⁹

Enfin, l'utilisation productrice de la planche amène le récit complètement en second lieu, car celui-ci se laisse contrôler par l'organisation de la page. Ainsi, le récit est complètement dépendant du tableau, au contraire de l'utilisation rhétorique. C'est un

²⁹⁶ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003, p. 48.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 50-55.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 56-60.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 60-65.

procédé très peu utilisé où les personnages subissent les changements de dimension des cases. L'agrandissement et la réduction des cases dictent le récit.³⁰⁰

Peeters ne réduit pas les modes d'utilisation de la planche à ces quatre catégories, mais il différencie simplement les configurations les plus fréquentes. En distinguant ces différentes opérations, il crée un outil afin d'identifier les préférences d'organisation d'un auteur ou d'un mouvement, sans réduire une période historique ou un bédéiste à une seule utilisation³⁰¹.

Bien que Groensteen admette l'importance de l'apport théorique de Peeters, il juge sa typologie insatisfaisante, car une planche peut à elle seule démontrer plusieurs types d'utilisation. Alors que Peeters définit sa typologie selon l'axe tableau/récit, Groensteen propose de poser deux questions devant une planche : La mise en page est-elle régulière ou irrégulière? La mise en page est-elle discrète ou ostentatoire? Ces deux méthodes d'analyse de l'organisation de la planche seront appliquées à la production de Dupras dans le prochain chapitre.

Ainsi, le deuxième chapitre de l'ouvrage de Groensteen s'attarde à la séquence, ou à la notion de découpage, c'est-à-dire la répartition des informations. C'est sous la modalité de la séquence que s'articule la narration. Cette narration est ici étudiée de façon restreinte, c'est-à-dire en considérant les séquences immédiates se produisant de façon linéaire. Groensteen tente en fait de répondre à la question suivante : comment la narration se produit-elle dans la séquence? Il y répondra en utilisant la notion de découpage et de monstration et en étudiant le rôle des blancs, de la redondance et les fonctions du verbal. De plus, il étudie les différentes fonctions du verbal dans la vignette et la séquence, qui prennent comme point de départ, comme

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66-68.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

nous le verrons plus loin avec McCloud, les fonctions d'ancrage et de relais de Barthes³⁰².

Le troisième et dernier chapitre est très court. La construction générale de l'album y est étudiée au moyen des notions de réseaux et de tressage. Ceux-ci amplifient les valeurs iconiques, plastiques ou dramatiques du récit. Le tressage n'est pas nécessaire à la compréhension ou la bonne conduite du récit, mais il le valorise. Le procédé du tressage construit entre deux vignettes, contigües ou éloignées de plusieurs planches, une relation additionnelle remarquable. Elle peut être de récurrence, de résonance ou d'opposition. C'est la double articulation des vignettes, dans le temps et dans l'espace, qui donne à la bande dessinée sa complexité d'opérations et qui fait d'elle un médium riche de potentiel sémantique. Bien que la notion de tressage puisse s'appliquer à travers les vignettes d'une seule planche, Groensteen utilise davantage la notion dans un contexte d'album présentant un récit suivi. Ainsi, ce concept prend moins d'importance dans le contexte de notre étude.

C'est un livre ouvert que propose Groensteen. Aucun dogme ou règle ne sont donnés, il se contente d'aiguiller la recherche. Tout au long de ses analyses, Groensteen met l'accent sur la planche comme un tout unitaire. Ce constat conforte dans le choix d'analyser les bandes dessinées de Dupras dans leur entièreté de planche. Bien que je ne tacherai pas d'analyser la présence ou non de chaque fonction de Groensteen dans les planches de Dupras, il sera intéressant de s'attarder aux typologies de mise en page émises par Groensteen et Peeters afin de vérifier laquelle peut être la plus concluante en situation d'analyse d'un large corpus. La réflexion sur le découpage et la mise en page de Groensteen permettra aussi d'établir une typologie des planches de Dupras.

³⁰² Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

3.4 Scott McCloud

Le panorama théorique sera complété grâce aux travaux de Scott McCloud³⁰³. Très axé sur la pratique, son ouvrage *Understanding comics*, créé sous la forme d'une bande dessinée, s'avère intéressant dans sa proposition d'outils analytiques qui peuvent se systématiser. D'ailleurs, l'ouvrage est devenu une véritable référence et est abondamment cité dans les travaux récents sur la bande dessinée³⁰⁴. Aussi, McCloud est préoccupé par la description d'un style d'un auteur, qu'il soit esthétique ou narratif. Le livre de McCloud souffre de l'immense défaut de rester vague par rapport aux sources utilisées pour le constituer. En effet, l'auteur n'inclut qu'une très courte bibliographie sélectionnée qui comprend *Understanding Media* de Marshall McLuhan. L'influence de McLuhan sur McCloud est donc exprimée à deux reprises dans les éléments extra diégétiques du livre : à la fois dans la bibliographie et dans le titre même de l'ouvrage. On sent aussi à la lecture l'influence de la sémiologie, que j'ai associée à Barthes et à son article *Rhétorique de l'image*.

McCloud utilise trois procédés d'analyse systématique dans la bande dessinée qui me semblent particulièrement porteurs : il étudie le niveau d'iconicité du dessin, les relations entre les cases et les relations entre le texte et les images.

³⁰³ Scott McCloud, *Understanding comics: The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995.

³⁰⁴ En effet, l'ouvrage de McCloud est décrit comme une publication célébrée (Erin Kathleen Bahl, *op. cit.*), une lecture obligatoire pour toute personne s'intéressant sérieusement à la bande dessinée (Aaron Meskin, *op. cit.*, p. xxix.) et une des tentatives théoriques les plus pertinentes de la littérature sur le médium (Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 12.). Bien que les différentes catégorisations de McCloud soit perçues comme une entrée incontournable dans le domaine de la communication visuelle (Kevin Brooks, « More "Seriously Visible" Reading : McCloud, McLuhan, and the Visual Language of *The Medium is the Massage* », *College Composition and Communication*, vol. 61, n° 1, 2009, p. 221.), le livre est surtout reconnu pour la définition de la bande dessinée avancée par McCloud et discutée en introduction de ce mémoire. La définition est qualifiée comme connue de tous (John Holbo, «Redefining Comics», dans *The art of comics : a philosophical approach*, Malden, Blackwell, 2012, p. 3.), mais aussi comme la plus contestée (Anne Magnussen, *op. cit.*, p. 10.). C'est la vision du médium comme essentiellement visuelle et non empreinte d'hybridité (Aaron Meskin, *op. cit.*, p. xiii.) ainsi que la trop grande inclusivité de la définition à des pratiques éloignées de la bande dessinée traditionnelle (le texte de John Holbo, *op. cit.*, démontre ce point avec éloquence) qui avivent les passions.

Le premier outil d'analyse a trait au style et à l'esthétique. McCloud propose un modèle sous forme pyramidale permettant de classer les dessins selon leur niveau iconique. L'axe horizontal est occupé par le niveau de réalisme, du plus schématique (à droite) au plus photographique (à gauche), alors que l'axe vertical renvoie au niveau d'abstraction. La pyramide ainsi proposée peut donc aider à comparer le style de différente production, mais donne aussi des outils afin d'évaluer l'évolution stylistique d'un artiste (*figure 55*). C'est de cette façon que j'utiliserai la pyramide afin de retracer les changements dans le coup de crayon de Dupras.

McCloud présente aussi une méthode de classement des interactions case-à-case. Celle-ci établit les différentes possibilités de liaisons narratives entre deux cases. Elle contient six catégories : les interactions moment à moment, action à action, sujet à sujet, scène à scène, aspect à aspect et finalement les interactions sans logique relationnelle. Bien que cette classification permette de comparer différentes productions, elle ne semble pas si concluante. Par exemple, McCloud l'applique aux travaux de Jack Kirby³⁰⁵ (1917-1994) et d'Hergé³⁰⁶ (1907-1983), qui sont pour lui des productions très différentes, mais qui présentent des résultats extrêmement similaires. C'est en comparant des traditions nationales que les résultats sont plus probants, démontrant que la technique japonaise offre plus de diversité. Bien que la présente étude ne vise pas à le faire, l'application de cette méthode pour le travail de Dupras pourrait être particulièrement intéressante dans une perspective plus globale, en comparant son travail à celui de ses influences, Hergé par exemple, mais aussi en

³⁰⁵ Jack Kirby a eu une grande influence sur la bande dessinée américaine en créant dans les années 1940 le personnage Captain America puis en co-crédant, avec Stan Lee, *Fantastic Four*, *X-Men* et *The Hulk*.

³⁰⁶ Hergé est le célèbre créateur du personnage de bande dessinée franco-belge Tintin. Les 23 albums des Aventures de Tintin sont vendus à plus de 230 millions d'exemplaires à travers le monde et ont été traduits dans plus de 80 langues et dialectes.

le comparant aux autres auteurs québécois de l'époque, afin de voir s'établir ou non une cohérence dans la production nationale.

Le rapport entre texte et image est une analyse qui se fait case par case. Dans son texte *Rhétorique des images* publié dans les années 1964 Roland Barthes fait état de deux fonctions jouées par le message linguistique (le texte) par rapport au message iconique (l'image). Selon lui, la fonction d'ancrage dirige le lecteur vers le signifié désiré. L'image assure la compréhension du signifié sans ajouter autre chose au message. La fonction de relais, quant à elle, permet au texte et à l'image d'établir un rapport complémentaire. La signification complète de l'objet ne se révèle seulement si on détient les deux informations.³⁰⁷ En bande dessinée, la fonction de relais domine largement, mais les catégories de Barthes ne sont pas assez précises pour donner des indices sur la construction de la narration. McCloud établit quant à lui sept catégories de relations.

La première est l'autosuffisance, où l'image ne devient qu'illustration, celle-ci vient donc montrer ce que le texte raconte. Nous retrouvons aussi la bande-son, où le texte repose entièrement sur les images et en est le complément audio. Dans cette catégorie, on exclut la plupart des ballons ou des dialogues qui viennent proposer une intention pour privilégier les onomatopées. Viennent ensuite les cases redondantes où texte et image envoient le même message. McCloud énonce aussi la combinaison additionnelle dans laquelle le texte amplifie ou précise le message du dessin, ou inversement. Puis, la combinaison parallèle contient un texte et une image qui semblent suivre leur cours, sans se croiser. La catégorie du montage est le traitement du texte comme faisant partie intégrante de l'image et est souvent utilisée de façon plus graphique ou plus décorative. Finalement, la combinaison la plus courante est l'interdépendance, où texte et dessin unissent leur force et apportent chacun des informations différentes afin de faire passer une idée.

³⁰⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 40-51.

Ainsi, les deux catégories de Barthes se retrouvent en filigrane de la grille d'analyse de McCloud³⁰⁸, la fonction d'ancrage étant présente dans l'autosuffisance, les cases redondantes et la combinaison additionnelle, alors que la fonction de relais se retrouve dans les combinaisons parallèles et dans l'interdépendance.

La variété de ces catégorisations est un véritable atout pour différencier les habitudes de narration figurative des auteurs en ce qui a trait à leur utilisation du texte. Elles viennent démontrer le *comment* de la construction du récit plutôt que de nous informer sur le récit en tant que tel, comme elles sont facilement isolables les unes des autres. Encore utile pour la comparaison de différentes productions, cette étude pourrait cependant aussi permettre d'évaluer si Dupras utilise les mêmes relations texte-image selon les types de structure de planches qu'il utilise.

La propension de McCloud à créer des outils d'analyse qui se systématisent et qui peuvent ainsi se traduire par des graphiques et des statistiques m'a largement inspirée dans mon approche analytique. Bien que McCloud utilise surtout ce genre d'analyse afin de comparer des productions individuelles ou nationales entre elles, je les appliquerai au seul travail de Pierre Dupras en cherchant à caractériser les procédés graphiques et narratifs du bédéiste.

3.5 Analyse quantitative en histoire de l'art

Le corpus à l'étude, soit les 191 planches de bandes dessinées, publiées entre le 16 novembre 1969 et le 3 mars 1974 par Pierre Dupras dans *Québec-Presse*, m'a obligé à faire deux constats. Premièrement, comme le nombre est imposant, je dois travailler la planche comme un tout, en étudiant principalement son agencement. L'étude de la case unique me positionnerait devant environ 2700 images. Deuxièmement, afin de s'assurer que l'analyse ne repose pas uniquement sur des impressions vagues, les 191

³⁰⁸ McCloud, *op. cit.*, p. 160-163.

planches étudiées doivent être soumises à une étude systématique. De plus, la théorie même sur laquelle je m'appuie encourage une méthode quantitative, particulièrement les travaux de Scott McCloud sur la narration.

Cependant, selon Béatrice Joyeux-Prunel, l'approche quantitative ne serait pas commune en histoire de l'art. Une certaine vision de la discipline cantonnerait celle-ci à un travail plus près du *connoisseurship*, de la philosophie et de la critique d'art plutôt que de la pratique de l'historien. Toutefois, l'ouverture à l'interdisciplinarité amène de nouvelles méthodes, entre autres l'utilisation de base de données. Béatrice Joyeux-Prunel a réfléchi sérieusement à cette question et je me permets de la citer un peu longuement ici :

Il [le quantitatifiste] ne prétend pas avoir atteint la vérité, encore moins l'objectivité. En revanche, il cherche à donner une démonstration claire de ce qu'il avance, en toute conscience des présupposés de départ. (...) Quant à l'étude des œuvres elles-mêmes, pourquoi ne pourrait-elle faire l'objet de traitements quantitatifs, pour peu que les corpus soient sérieusement circonscrits, et donc précisées les limites des conclusions à tirer de l'analyse ? Pourquoi ne pourrait-on pas décomposer des œuvres, reprendre à plus large échelle des méthodes qui contribuent déjà à faciliter le travail de reconnaissance et d'identification des conservateurs ? (...) On l'aura compris : l'approche quantitative est un outil, même pas une méthodologie, encore moins une idéologie³⁰⁹.

Ainsi, bien que la réduction des œuvres serait un risque pour qui s'aventurerait vers le quantitatif, cette difficulté ne résiste pas devant un discours nuancé et équilibré. Dans les pages qui suivent, les méthodes qualitatives et quantitatives vont de pair. Bien souvent, l'observation directe des œuvres complète l'analyse et permet d'expliquer des résultats surprenants, comme ceux des relations aux unes de journaux. L'observation qualitative est aussi indispensable afin de diriger le choix des

³⁰⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « L'histoire de l'art et le quantitatif, Une querelle dépassée », *Histoire et Mesure*, vol. 23, n° 2, 2008, p. 3-34. [En ligne], < <https://histoiresmesure.revues.org/3543> >.

catégories qui feront partie ou non de l'analyse. Ainsi, bien que l'histoire de l'art en général et l'étude de la bande dessinée en particulier peuvent s'enrichir des méthodes systématiques, l'analyse qualitative reste une qualité indispensable de l'historien de l'art.

Nos propres analyses quantitatives, qui sont toutes très simples à effectuer et reposent sur des statistiques élémentaires, touchent la structure narrative, les particularités visuelles, l'étude des thématiques et des personnages récurrents et les relations aux unes et au journal.

Alors que les publications de bande dessinée dans *Québec-Presse* doivent être considérées en tant que corpus cohérent comme elles jouissent toutes du même support de diffusion et de production, nous ne devons pas non plus faire l'erreur de les considérer comme une série uniforme. Les différentes méthodes d'analyse énoncées précédemment me serviront donc à relever les préférences graphiques, narratives et thématiques de Pierre Dupras, en permettant tout de même d'intervenir ponctuellement afin de relever les productions uniques.

CHAPITRE IV

ANALYSE DES PLANCHES DE PIERRE DUPRAS PUBLIÉES DANS *QUÉBEC-PRESSE* : PROCÉDÉS VISUELS ET THÉMATIQUES

Ce chapitre sera consacré à la présentation des résultats de l'analyse des 191 planches de bande dessinée de Pierre Dupras publiées dans *Québec-Presse*. Ce seront d'abord les procédés visuels du dessinateur qui seront explicités. Son esthétique et ses influences seront définies avant que son utilisation des possibilités du médium bande dessinée soit décortiquée. Nous verrons donc les préférences de construction des récits de Dupras. Nous étudierons par la suite les thématiques privilégiées par le bédéiste, son utilisation des personnages récurrents et la relation entre le choix de ses sujets et les unes de l'hebdomadaire. Les constats de notre analyse seront présentés grâce à différents graphiques selon l'application de la méthode quantitative. Le lecteur pourra aussi trouver en annexe, en plus de l'inventaire du travail de Dupras dans *Québec-Presse* (voir annexe E), les différents tableaux faisant état de l'analyse complète des planches (voir annexe F). Cependant, le qualitatif viendra aussi enrichir l'analyse et, pour ce faire, des planches emblématiques seront utilisées et décrites plus avant.

4.1 Procédés visuels

À première vue, les planches de Dupras donnent l'impression d'une forte charge visuelle. En effet, le texte, les onomatopées, les tons de gris, les aplats de noirs et les figures laissent peu de place aux espaces blancs³¹⁰. Cette impression de surcharge a

³¹⁰ D'ailleurs, il est intéressant de consulter les planches originales conservées à BANQ dans le fonds d'archives de *Québec-Presse*. Quatre fois plus grandes que les versions imprimées, les planches (71 cm X 56 cm) donnent une toute autre impression. Les précisions par rapport aux planches conservées dans le fonds se retrouvent en annexe E.

peut-être incité certains commentateurs à décrire négativement le dessin de Dupras³¹¹. Néanmoins, ces données nombreuses n'empêchent en rien la compréhension de la narration induite par la bande dessinée. C'est cette facette du médium qui a d'ailleurs poussé Dupras à privilégier la bande dessinée plutôt que de continuer la caricature éditoriale :

Oui, c'est parce que la bande dessinée captive les gens. Elle fait une page égayée parce qu'elle est toute dessinée, y compris le lettrage dans le haut. Et surtout, elle permet de raconter une histoire. C'est ce qui est important dans la bande dessinée et c'est ce qui est important dans la bande dessinée politique. C'est vraiment fait comme un petit conte, il y a une introduction, l'action se développe, elle arrive à un paroxysme qui est vers la fin, c'est-à-dire qu'il y a un crescendo, et puis il y a une chute à la fin. C'est raconter une histoire.³¹²

Nous verrons dans cette première partie du chapitre les différents procédés visuels utilisés par Dupras dans sa création. Nous étudierons d'abord l'évolution stylistique et les influences de Dupras avant de nous concentrer sur l'organisation de la planche qui met en valeur la compréhension et la clarté du récit. Puis nous analyserons des particularités visuelles de Dupras qui participent à la reconnaissance de sa bande dessinée soit le cadre, les coupures de journaux, l'utilisation du texte et l'autoreprésentation.

4.1.1 Évolution stylistique

La première planche de bande dessinée de Dupras dans *Québec-Press* paraît le 16 novembre 1969³¹³ (*figure 56*), soit un mois après sa première caricature. Le style,

³¹¹ C'est-ce qu'on lit dans la rubrique du catalogue d'exposition : *La bande dessinée québécoise (1902-1976)*, (Guide d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1^{er} avril au 9 mai 1976), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976.

³¹² Voir annexe B.

³¹³ Pierre Dupras, « La loi c'est : Toé, tais-toé », *Québec-Press*, 16 novembre 1969, p. 20a.

plus près de ce qu'on retrouve dans le *Quartier Latin* et *L'Indépendance*, est beaucoup plus épuré que ce qu'il présentera par la suite.

Le bédéiste crée une esthétique caricaturale dotée d'une ligne rapide et froide effectuée au crayon-feutre qui lui offre une vitesse d'exécution intéressante. Ainsi, il peut se permettre de travailler dans l'urgence, sans accuser de lourds retards sur l'actualité. Pour Dupras, ce qui fait la qualité d'un style, c'est sa cohérence, son unité³¹⁴, en plus de sa lisibilité et de sa clarté, tant au niveau du dessin que de la narration.

C'est dans *Quartier Latin*, le journal étudiant de l'Université de Montréal, que Dupras fait ses classes entre 1965 et 1967. On y retrouve déjà tous les éléments qui feront la marque de ses caricatures. Une des dernières contributions³¹⁵ prend même la forme d'une bande dessinée annonçant son travail dans *Québec-Presse*. Quelques différences y sont toutefois notables : les cases semblent tracées à la règle et à l'équerre, la forme des bulles est moins rigide, les tons de gris sont absents et la calligraphie est changeante, moins assurée. (*Figure 57*)

À partir de novembre 1967, Dupras collabore au journal du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), *L'indépendance*, où il publie jusqu'en juin 1968 une série de bandes dessinées politiques. En étudiant les dix planches repérées, il est possible d'affirmer que ce qui manque le plus à ce Dupras encore débutant, c'est l'unité de style qui lui est si chère. En effet, on remarque une variation importante dans ce que Scott McCloud appelle le niveau d'iconicité³¹⁶. Ainsi, Dupras tend à représenter les hommes politiques qu'il caricature d'une manière beaucoup plus

³¹⁴ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 132.

³¹⁵ Pierre Dupras, « Le Bill de Bile. », *Quartier Latin*, 28 février 1967, p. 6.

³¹⁶ Scott McCloud, *op cit.*, p. 24-59. McCloud établit une échelle d'iconicité allant du dessin le plus réaliste au plus abstrait. Il se sert de cette échelle afin de comparer différentes productions.

réaliste que le décor et les personnages qui les entourent. La plupart du temps dessinés dans un plan rapproché, les traits du visage des politiciens sont étudiés et marqués. Ils présentent un souci du détail qui ne correspond pas à l'attention attribuée aux personnages types utilisés : un cuisinier, un facteur ou un monsieur Tout-le-Monde (*figure 58*). À cet égard, il est frappant de comparer les portraits de Pierre-Elliott Trudeau et de Jean Marchand³¹⁷ (1918-1988) avant et pendant la période *Québec-Press*. Ceux de l'hebdomadaire sont plus vivants et plus expressifs, par la liberté qui est prise face à un stylisme plus réaliste, mais surtout beaucoup plus rigide à *L'Indépendance*. En fait, en comparant la bande dessinée du 16 au 30 avril 1968 de *L'Indépendance* (*figure 59*) à la planche de *Québec-Press* du 19 novembre 1972 (*figure 60*), qui mettent toutes les deux en scènes Jean Marchand et Pierre Elliot Trudeau, on se rend compte que davantage de traits sont utilisés pour dessiner les politiciens. De plus, les lignes sont plus sinueuses. Marchand, tout en gardant une structure osseuse très carrée, est rendu avec plus de détails et ses cheveux, ses sourcils et sa moustache dominant davantage son visage. Quant à Trudeau, la forme échancrée de son visage est définie avec plus de précision et accentuée par de nombreuses rides. Il semble avoir vieilli et s'être enlaidi, ses yeux rappelant ceux d'un serpent. Dans *Québec-Press*, Dupras présente les figures des deux personnages de trois quarts alors que les personnages de *L'Indépendance* passent d'une présentation de face à des profils. Le dessinateur démontre ainsi qu'il maîtrise mieux la tridimensionnalité

Dès la troisième planche publiée dans *L'Indépendance*, des tons de gris viennent animer, varier ou cadrer l'arrière-plan des cases. Ceux-ci peuvent aussi être utilisés afin de créer des ambiances plus dramatiques (*figure 61*). Dupras privilégie un seul ton de gris lorsqu'il est à l'emploi de *Québec-Press*. Sa calligraphie évolue elle aussi au cours de son expérience à *L'Indépendance*. Tout d'abord, elle se précise et devient

³¹⁷ Jean Marchand a agi comme ministre dans six ministères différents de 1965 à 1976. Il était Ministre de l'Expansion économique régionale puis ministre des Transports lors des années de publication de *Québec-Press*.

plus ronde, à l'image de celle qu'il adopte à *Québec-Presse*. De plus, alors que la calligraphie des bulles reste sensiblement la même, les lettres carrées se transformant allègrement en caractères gras afin de mettre l'accent sur certains mots, les lettres majuscules des récitatifs deviennent des lettres attachées. Enfin, ses bulles, ressemblant à des nuages dans *L'Indépendance*, se changent en formes rectangulaires à *Québec-Presse*.

Interrogé en rapport aux commentaires parfois négatifs qu'on faisait sur le style de ces dessins, Dupras s'empresse de justifier son coup de crayon et de le replacer dans une tradition historique :

Bado a un dessin très soigné avec une ligne claire, fermée. Moi j'avais un dessin plus échevelé, un peu comme Siné. Puis un peu comme Reiser. Comme Girerd, aussi, c'est-à-dire une ligne qui n'est pas nécessairement cernée et c'était moins populaire à ce moment-là. Les gens disaient qu'on dessinait mal. On ne dessinait pas mal, on dessinait de façon échevelée.³¹⁸

De plus, lorsqu'il réfère au travail théorique de Marshall McLuhan, Dupras revendique l'influence de la production contre-culturelle française.

4.1.2 Influences stylistiques

Contrairement à plusieurs de ses collègues québécois, Pierre Dupras reste indifférent aux dessinateurs issus du mouvement contre-culturel américain. À *MAD*, il préfère de beaucoup les pendants français : *Hara-Kiri* (1960-1985), *Pilote* (1959-1989) et *Charlie-Hebdo* (1970-...) avec leur Copi, Siné, Reiser, Bosc, Wolinski, Sempé et Chaval³¹⁹. Pour lui, c'est « une question de mentalité et de formation » que de prendre

³¹⁸ Voir annexe B.

³¹⁹ Respectivement : Raúl Damonte Botana (1939-1987), Maurice Sinet (1928-2016), Jean-Marc Reiser (1941-1983), Jean-Maurice Bosc (1924-1973), Georges Wolinski (1934-2015), Jean-Jacques Sempé (1932-...) et Yvan Le Louarn (1915-1968).

pour modèle les Européens³²⁰. De plus, Dupras est très admiratif devant la capacité des dessinateurs français à se permettre d'aller trop loin, d'être méchant et corrosif et même à subir des interdictions de publication³²¹.

La lisibilité et la clarté priment dans l'esthétisme de Dupras. S'inspirant d'abord du grand maître de la ligne claire, Hergé, qui prônait la lisibilité du dessin, mais aussi celle du récit³²², Dupras, de son propre aveu, empruntera au créateur de Tintin, en plus de la simplicité du dessin, sa façon de dessiner les têtes rondes et les yeux en point. Il imitera aussi, pour le dessin des personnages, les proportions des têtes par rapport au corps. Une autre influence stylistique importante est celle de Normand Hudon (1929-1997), qui publiera ses caricatures dans *Le Devoir* de 1959 à 1961, puis dans *La Presse* entre 1961 et 1965³²³. Chez Hudon, il s'intéressera aux détails du dessin, particulièrement celui des têtes, des mains et des pieds, dont il conservera la manière³²⁴ : « Sur le plan de la caricature politique, mon maître graphique, celui dont je m'inspirais, pour faire ce que j'ai à faire, c'était Normand Hudon. Dans beaucoup de ses thèmes aussi³²⁵ ».

Les référents de Dupras proviennent donc de la caricature et de la bande dessinée. Comme nous le verrons, il s'inspire directement de la plume de Siné pour construire son cadre³²⁶, et utilise des procédés visuels largement utilisés dans la bande dessinée de Gotlib (Marcel Gottlieb, 1934-2016), comme l'auto-représentation et l'alter ego

³²⁰ *Ibid.*, p. 129.

³²¹ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *op. cit.*, p. 130.

³²² Benoît Peeters, *Le monde d'Hergé*, Paris, Casterman, 2004, p. 204.

³²³ Normand Hudon, *La caricature*, Montréal, collection du CEP, 1967.

³²⁴ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *loc. cit.*, p. 132.

³²⁵ Voir annexe B.

³²⁶ Voir annexe B.

animalier qui seront exemplifiés plus loin. Mais avant tout, les références de Dupras sont françaises. Nous l'avons d'ailleurs constaté dans le deuxième chapitre alors que dans ses planches exploratoires qui ne présentent pas de la bande dessinée, Dupras transforme les fables de La Fontaine afin d'y intégrer l'actualité politique québécoise³²⁷. On reconnaît aussi dans l'une de ses *Évolutions*³²⁸ (figure 62) un célèbre motif de la caricature française, soit celui de la poire. En fait, les *Évolutions* de Dupras reprennent une lithographie de Charles Philipon où le visage du roi Louis-Philippe devient une poire (figure 63)³²⁹. Ainsi, Dupras réfère à l'histoire culturelle française. Cette citation du motif de la poire nous rappelle qu'en plus d'être caricaturiste, Dupras est aussi professeur d'histoire de l'art³³⁰. D'ailleurs, le dessinateur s'amuse à citer la célèbre toile d'Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple* dans la planche du 29 novembre 1970 en se représentant lui-même à la place de la figure de la Liberté (figure 64).

4.1.3 Organisation de la planche

Attardons-nous maintenant à la structure des planches de Dupras. Le recensement du nombre de cases et du nombre de rangées de chaque bande dessinée permet d'établir une moyenne d'utilisation de ces éléments. Ainsi, la planche moyenne de Dupras compte 15 cases réparties sur 4 rangées. De plus, la grande majorité des planches sont construites, dans les termes de Benoît Peeters, selon une utilisation rhétorique de la

³²⁷ Pierre Dupras, « Le renard et le corbeau », *Québec-Presses*, 25 juillet 1971, p.30. Pierre Dupras, « La cigale et la fourmi », *Québec-Presses*, 8 août 1971, p. 30.

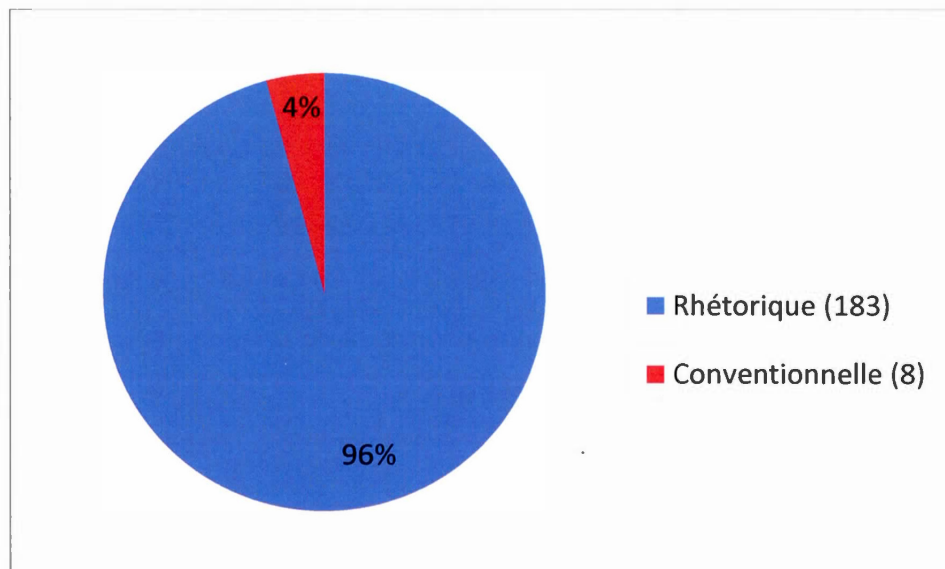
³²⁸ Pierre Dupras, « Évolutions 2 », *Québec-Presses*, 10 décembre 1972, p. 28.

³²⁹ Ada Ackerman, « Les Métamorphoses de la poire : les poires de Philipon croquées par Eisenstein », dans Ségolène Le Men, *L'art de la caricature*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/2240?lang=en>>, p. 275-294.

³³⁰ Voir annexe B.

planche, la dimension de chacune des cases s'accordant à l'effet visuel désiré. En effet, je n'ai repéré que 8 planches utilisant une organisation conventionnelle (*graphique 1*).

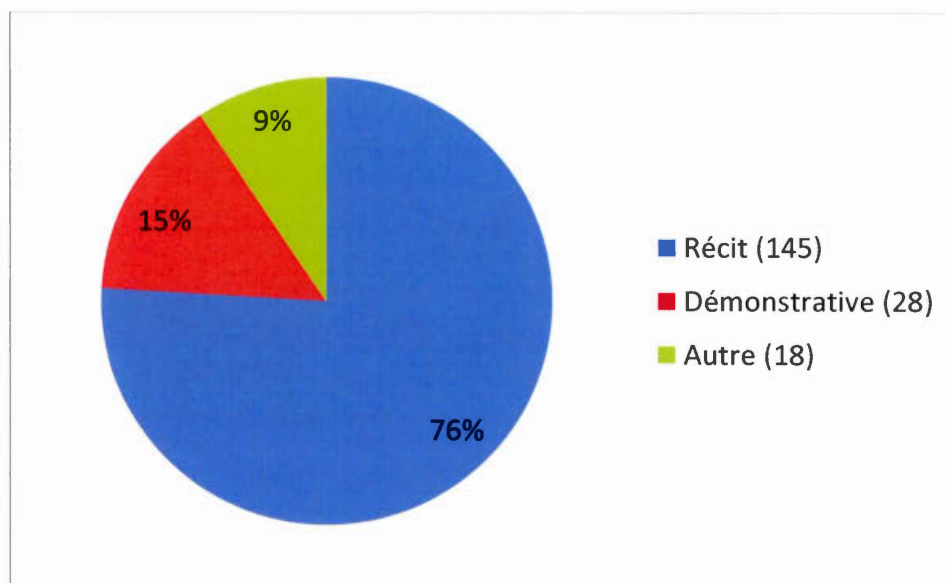
Graphique 1 : Organisation de la planche



Selon les outils de Groensteen, nous pourrions qualifier cette habitude de mise en page comme régulière, car elle reproduit un système de grille somme toute uniforme, et de discrète, car l'attention n'est pas portée sur les effets dramatiques des arrangements de cases, mais bien sur le contenu de celles-ci.

Ainsi, l'organisation de presque toutes les planches est similaire, bien que Dupras crée deux types distincts de bande dessinée : la bande dessinée récit, qu'on retrouve à 145 reprises, et la bande dessinée démonstrative, utilisée 28 fois (*graphique 2*).

Graphique 2 : Types de planches



On retrouve le plus fréquemment la bande dessinée récit. Elle consiste à présenter une histoire fantaisiste qui expliquerait un événement politique. On retrouve ce type dans la planche du 22 août 1971 intitulé *Wach!ington* (figure 65). Dupras y explique la cause d'un gel des prix et des salaires aux États-Unis. La situation serait provoquée par un éternuement du président Richard Nixon³³¹ (1913-1994) : comme il a attrapé un froid, il gèle tout. Le lecteur assiste ensuite aux répercussions de cette décision, en passant par Tokyo, le Vatican et bien entendu le Québec et le Canada, où le premier ministre du Québec Robert Bourassa doit se faire expliquer les conséquences du rhume de Nixon par le ministre fédéral Jean Marchand, alors que le premier ministre du Canada Pierre Elliot Trudeau interrompt ses vacances.

Le deuxième type, la bande dessinée démonstrative, tente de déconstruire un fait social ou un discours politique. Elle s'apparente à une suite d'arguments illustrés. Dupras utilise ce procédé dans sa planche du 3 octobre 1971 titrée *Vive la femme libre* (figure 66). Il y traite des enjeux de la libération de la femme en ridiculisant des

³³¹ Richard Nixon a été Président des États-Unis de 1969 à 1974.

déclarations politiques qu'il juge sexistes. Il utilise tour à tour les préjugés les plus répandus sur l'image de la femme : la femme-objet, la femme sursexualisée, la féministe habillée en homme et l'état d'infériorité de la femme. Il termine de façon impressionnante avec une grande case, un procédé assez exceptionnel dans sa production³³², référant à la promesse électorale d'une création de 100 000 emplois de Bourassa.

Les deux typologies de la planche de Dupras, sont déterminées par l'analyse des relations case à case de McCloud. La bande dessinée récit *Wach!ington* présente des interactions moment à moment, action à action et sujet à sujet, comme une évolution dans le temps est présente afin de créer la narration. Au contraire, la bande dessinée argumentative *Vive la femme libre* n'a aucune considération pour le déroulement d'une temporalité précise. Elle présente donc des interactions scène à scène et, idéologiquement, des interactions aspect à aspect, car plusieurs arguments découlant d'une même idée sont présentés l'un à la suite de l'autre. Bien que je n'aie pas relevé systématiquement dans l'analyse les relations case à case des planches à l'étude, la catégorisation a été utilisée afin de décider du type de la planche à attribuer.

Dupras crée aussi un nombre appréciable de planches qui ne trouvent pas leur place dans cette typologie. Les planches qualifiées du type autre témoignent d'une variété d'approche qui souvent repoussent les limites de la bande dessinée bien qu'elle en utilise le langage. Par exemple, dans la planche *Portraits-robots* (figure 67), Dupras ne crée pas de narration ou d'argumentaire spécifique. Il s'amuse plutôt à créer des portraits insolites afin de faire référence à la chasse à l'homme mené par les policiers dans l'espoir de retrouver les membres du FLQ. Les éléments classiques de la bande dessinée sont utilisés, l'organisation de la planche reste même similaire à l'utilisation habituelle de Dupras, mais la construction narrative est différente de la bande dessinée récit et de la bande dessinée démonstrative.

³³² En effet, l'utilisation d'une grande case ne se fait que 14 fois.

La dominance de la bande dessinée récit, qu'on retrouve plus de trois fois sur quatre, montre bien la préférence de Dupras pour la création d'une narration, ce qui, comme vu précédemment, l'a attiré vers le médium.

4.1.4 Particularités visuelles

Un enjeu important de la production de planches de Dupras est la rapidité d'exécution. Il privilégie donc le feutre qui sèche de façon instantanée et qui lui permet d'encre ses planches rapidement ainsi que l'utilisation d'acétate transparent servant à indiquer les trames de gris³³³. Ainsi, le dessinateur peut effectuer ses planches dans la nuit avant la tombée du journal afin d'être au plus près de l'actualité³³⁴. En soulignant l'importance du texte dans sa production, Dupras nous fait part d'autres techniques qui l'aident à économiser du temps :

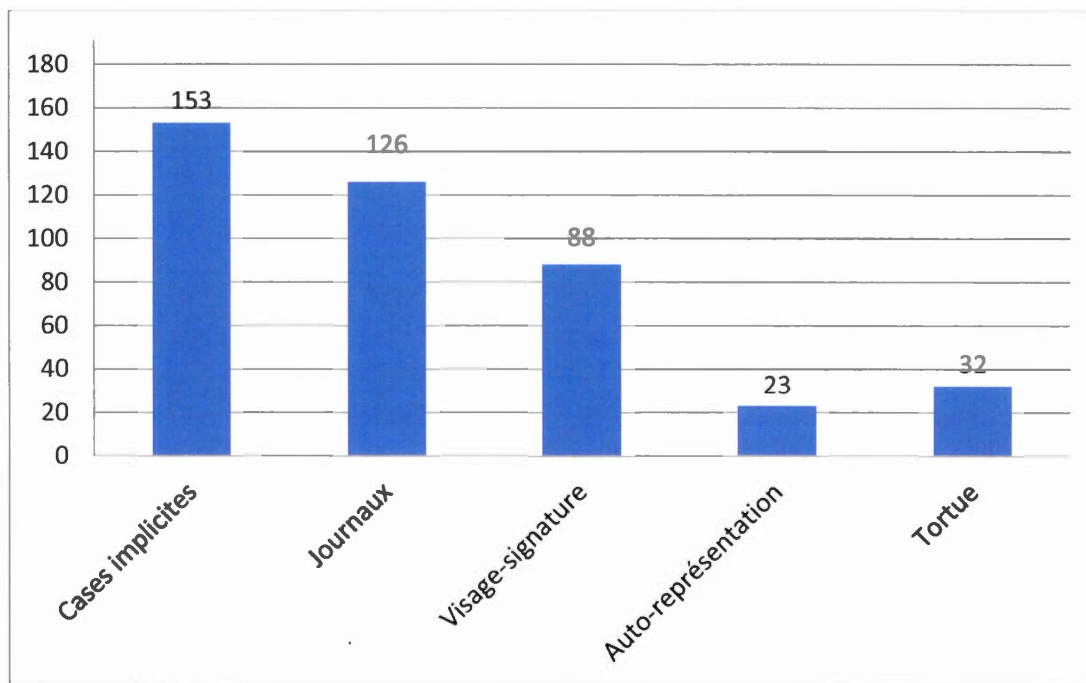
Et puis très souvent dans une bande dessinée politique où le texte est important on peut se contenter de broser au début un plan général détaillé pour bien situer l'action, puis utiliser le plus possible des gros plans et des plans américains des ombres chinoises, etc... pour le reste de la planche, en rappelant quelquefois un élément du décor.³³⁵

C'est peut-être cette volonté de rapidité qui pousse Dupras à créer et utiliser des codes précis qu'il peut ensuite faire varier. Dans les pages suivantes, nous relèverons l'utilisation de cases implicites, de coupures de journaux et de trois formes d'autoreprésentation : les visages-signatures, l'autoportrait dans le récit et l'alter ego animalier, soit la tortue. Le graphique 3 présente le nombre d'apparitions de ces différents procédés visuels.

³³³ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *op. cit.*, p. 125

³³⁴ *Ibid.*, p. 124.

³³⁵ *Ibid.*, p. 125.

Graphique 3 : Utilisation des procédés visuels

4.1.4.1 Cadre et cases

Un des éléments qui permet de reconnaître le travail de Dupras est sa représentation du cadre. Il ceinture ses vignettes d'une ligne qui semble tirée à la main, jamais véritablement droite, ce qui donne à la planche une allure certes un peu brouillonne, mais beaucoup plus personnelle, car la ligne renforce la présence du geste de l'artiste. L'utilisation d'un cadre dessiné à main levée plutôt qu'à l'aspect mécanique (qui se retrouve dans ses bandes dessinées à *L'Indépendance* et au *Quartier Latin*, vient de la pratique de caricaturiste de Dupras. Le cadre y est franchement arrondi dans les coins et intègre la signature de l'artiste, ou du moins un discret « d ». Il est presque toujours chapeauté d'une boucle. Cette forme est directement empruntée à Siné³³⁶ qui l'utilise pour certaines séries de dessins, ce qui confirme l'importance des sources françaises

³³⁶ Voir annexe B.

chez Dupras. Ce cadre bouclé, qui enserme les titres pour le journal du RIN (*illustrations 59 et 61*), se retrouve aussi dans les cases de *Québec-Presse* afin de souligner les « visages-signatures » de Dupras, qui seront explicités plus loin.

Un autre procédé visuel très important chez Dupras est l'utilisation de cadres implicites, la case profitant parfois de la grille déjà existante afin d'être définie. Ce procédé, souvent joint d'un fond gris, permet à la planche de conserver sa lisibilité, tout en lui conférant une charge visuelle un peu moins importante. Les différents motifs profitant de ce procédé se trouvent même souvent soulignés et amplifiés. Trois cases implicites sont d'ailleurs utilisées dans la planche *Vive la femme libre*³³⁷. Celle du rang supérieur est circonscrite entre deux autres cases régulières, comme si l'explosion de la femme libre était allée jusqu'à faire éclater la vignette qui la contient. Les deux autres cases terminent et débute une rangée de cases. Grâce à ce procédé, le couple enlacé du dernier tiers inférieur de la planche est détaché de la grande case finale, ce qui donne plus d'impact à cette dernière (*figure 66*). On retrouve ce type de case sur 153 planches (80 %), c'est donc dire que le procédé est extrêmement courant.

4.1.4.2 Journaux

Une autre des particularités visuelles de la bande dessinée de Pierre Dupras est l'insertion courante de coupures de journaux présentant des titres d'articles qui semblent déchirées par la main de l'artiste. Dupras réfère ainsi directement à l'actualité et à des événements véritables. Ses grands titres lui servent soit de preuves ou d'arguments qui ancrent ses bandes dessinées dans la réalité, comme les citations de politiciens, soit d'outil afin de faire évoluer son récit. Il peut aussi s'agir de moyen d'insertion d'une temporalité puisque les coupures se succèdent et montrent

³³⁷ Pierre Dupras, «Vive la femme libre», *Québec-Presse*, 3 octobre 1971, p. 28.

l'évolution d'une nouvelle dans le temps, ou encore, les réactions provoquées par celle-ci. La planche *Wach!ington*³³⁸ démontre bien les différentes fonctions des coupures de journaux. La première présente la situation initiale : « Nixon bloque les prix et les salaires », ce qui entraîne les réactions des marchés, « Les marchés de change croulent ou ferment », et de la planète entière, « Le plan Nixon sème l'inquiétude partout : de Tokyo au Vatican ». Les grands titres nous donnent même l'opinion d'un certain Benson, « Washington doit faire une exception – Benson » et la réaction du gouvernement québécois à l'affaire « Québec appuie sans réserve les représentations du Canada auprès de Washington ». Ainsi, Dupras ne fait en quelque sorte qu'illustrer de façon humoristique et imagée la chaîne d'événements décrits par les journaux.

Empruntée au caricaturiste Normand Hudon, c'est une technique que Dupras utilise déjà dans ses caricatures du *Quartier Latin* et qui lui permet de démontrer que sa fiction n'est jamais bien loin de la réalité³³⁹:

Des fois, c'était tellement délicat. Je me disais que les gens ne me croiraient... alors je découpais directement une manchette, je la collais et je faisais un tour avec ma plume pour montrer que c'était découpé dans le journal. C'était donc toutes des choses qui avait été dites ou avait été publiées dans les journaux que tout le monde lisait.³⁴⁰

Les coupures de journaux sont présentes dans 126 des planches de *Québec-Press* (66 %).

³³⁸ Pierre Dupras, «Wach!Ingtion», *Québec-Press*, 22 août 1971, p. 32.

³³⁹ Pierre Dupras, « Le métier de dessinateur de BDK », *op. cit.*, p. 120.

³⁴⁰ Voir annexe B.

4.1.4.3 Utilisation du texte

Il y a chez Dupras trois types de calligraphie : les lettres ballonnées lui servant pour les titres, les lettres carrées, parfois foncées, des dialogues retrouvés dans les ballons, et les lettres attachées des récitatifs. La forte présence de texte est une caractéristique importante du style de Dupras. Il n'est pas rare de retrouver du texte à la fois dans une bulle et un récitatif à l'intérieur de la même vignette. Pour Dupras, les mots servent à convaincre, tout autant que le dessin. Voulant avant tout persuader son lecteur et partager sa vision de la société, le bédéiste construit ses vignettes en utilisant majoritairement la fonction d'ancrage de Barthes, c'est-à-dire en s'assurant que l'image dirige le lecteur vers le signifié promu par le texte³⁴¹. Comme nous l'avons vu au chapitre premier, appliquée plus spécifiquement à la bande dessinée, la fonction d'ancrage se décline pour Scott McCloud en trois combinaisons entre les mots et l'image : l'autosuffisance, où l'image devient illustration du texte, la redondance, où texte et image envoient le même message, la combinaison additionnelle, utilisée le plus souvent par Dupras sous le mode de l'ironie ou de l'exagération, où l'image vient amplifier ou préciser le sens du texte (ou inversement)³⁴².

Ainsi, dans la planche *Wach!ington* (figure 65), déjà analysée plus haut, la seule image utilisant la fonction de relais de Barthes est la dernière vignette. Cette case reproduit la fonction d'interdépendance de McCloud, utilisant à la fois l'image et le texte pour créer le sens. Au contraire, les autres cases utilisent toutes l'illustration afin de confirmer ce que le texte présente. Dans tous les cas, ce qui importe à Dupras, c'est la clarté de son récit ou de son argumentation et la compréhension de son propos par le lecteur.

³⁴¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 44-45.

³⁴² Scott McCloud, *op. cit.*, p. 153-155.

4.1.4.4 Visage-signature, autoreprésentation et alter ego

L'engagement politique et l'investissement personnel de Dupras sont aussi confirmés par son autoreprésentation. À partir d'avril 1970, l'artiste s'insère visuellement dans presque toutes les bandes dessinées en représentant son visage de profil à droite du titre. Cette représentation sert de signature, mais elle devient bien vite une façon de faire un commentaire sur la situation présentée, alors qu'une bulle vient se juxtaposer au visage. La répétition de cet élément se transforme aussi en contenu humoristique, alors que Dupras se travestit, se déguise pour s'adapter au récit présenté. Il en vient même à pouvoir suggérer sa présence, par une simple main qui, le lecteur le suppose, devient la sienne (*figure 68*). 88 planches, soit un peu moins de la moitié de sa production (46%), intègrent ce procédé. Cependant, ces profils deviennent moins récurrents à partir de 1972, souvent remplacés par une discrète signature à droite du titre, ou au bas de la planche.

À 23 reprises (12% des planches), Dupras se représente à l'intérieur de son récit. Ses rôles sont changeants : il est parfois narrateur (*figure 69*) ou figurant (*figure 70*) et se montre souvent comme bédéiste au travail (*figure 71*). Que Dupras se fonde discrètement dans la bande dessinée (*figure 72*), ou qu'il s'y impose en en se retournant de face vers le lecteur (*figure 69*) ou en s'attribuant un style beaucoup plus réaliste que le reste de l'image (*figure 73*), ces apparitions permettent au dessinateur de revendiquer les opinions présentées comme lui appartenant en propre.

Dupras admet en entrevue avoir pris cette habitude d'effectuer des autoportraits chez Gotlib. Pour lui, ce procédé sert avant tout à ajouter de l'humour à sa bande dessinée.³⁴³

La planche du 13 mai 1973 verra l'apparition de l'alter ego animalier de Dupras : la tortue (*figure 74*). Dupras sent le besoin de créer un personnage de soutien qui pourra

³⁴³ Voir annexe B.

apporter fraîcheur, innocence et franchise à ses bandes dessinées. La tortue semble opportune, car elle est lente, comme la politique. Il voit cet animal comme la « contrepartie du monde traumatisé et complexé des humains » apportant la « conscience du merveilleux qui ajoute poésie et insolite à la bande dessinée »³⁴⁴. Bien qu'il soit discutable d'admettre que c'est ce rôle poétique qu'accomplit la tortue, car ses commentaires ou ses fonctions ne diffèrent que très peu des profils de Dupras, elle permet sans aucun doute au bédéiste de construire un univers fictionnel plus cohérent qui ne cherche plus à se référer autant à la réalité. Ainsi, Dupras peut aller encore plus loin dans l'invraisemblance, le comique, et le commentaire politique acerbe. Cette tortue est dessinée sur 32 planches : elle est donc présente trois fois sur quatre à partir du moment de sa création. C'est d'ailleurs cette tortue qui soulignera la parution de la dernière planche de Dupras (*figure 75*).

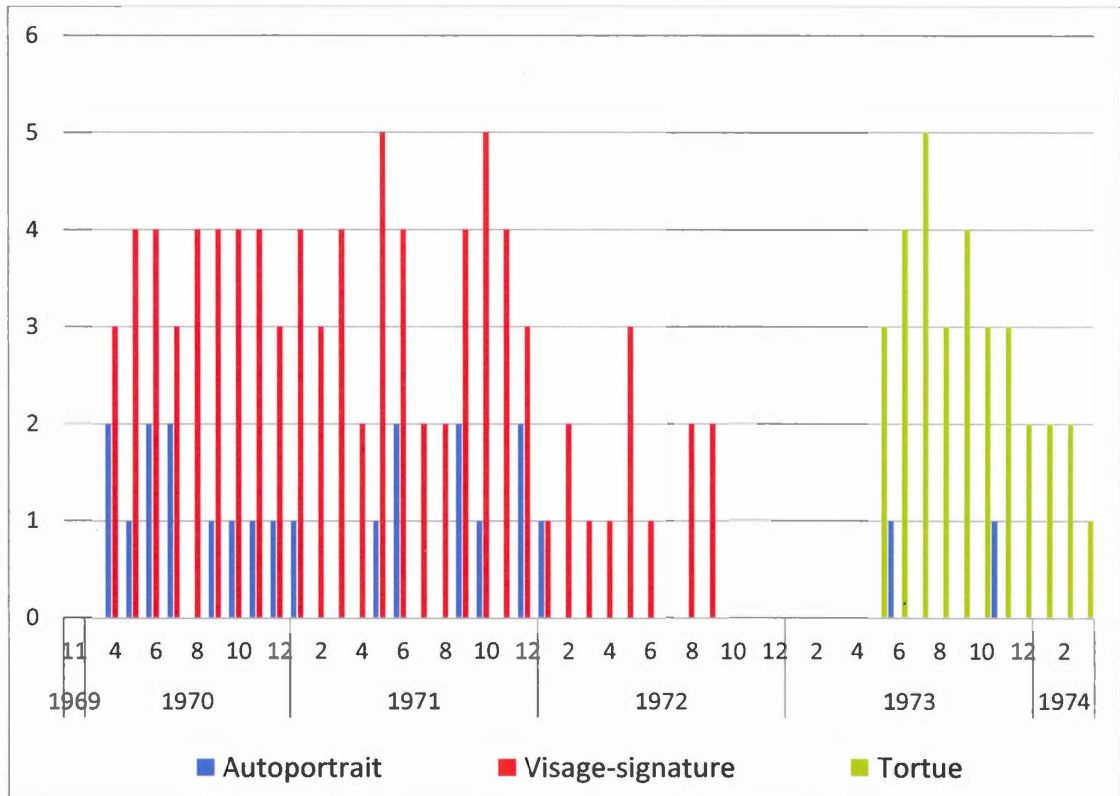
On peut établir une relation entre la tortue de Dupras et la coccinelle de Gotlib, qu'on voit constamment apparaître dans les tomes de la série *Rubrique-à-brac*³⁴⁵. La coccinelle y est essentiellement une commentatrice. Bien qu'elle apparaisse à l'intérieur des cases, elle crée sa propre histoire, son propre récit, en réagissant aux propos ou aux actions de la bande dessinée sans que les autres protagonistes ne s'en préoccupent³⁴⁶.

³⁴⁴ Pierre Dupras, «Le métier de dessinateur de BDK», *op. cit.*, p. 133.

³⁴⁵ La série apparaît dans *Pilote* de 1968 à 1973.

³⁴⁶ Marcel Gotlib, *Rubrique à brac*, tome 4, Paris, Dargaud, 2003, p. 13 et 34-35.

Graphique 4 : Utilisation des procédés visuels liés à l'auto-représentation dans le temps



Le graphique 4 présente l'utilisation des procédés d'autoreprésentation dans le temps. On y remarque que bien que la tortue semble remplacer les visages-signatures, les procédés d'autoreprésentation cesse pendant quelques mois entre 1972 et 1973, bien qu'il n'y ait pas de changement dans la fréquence des parutions des planches. De plus, on constate que la présence des autoportraits de Dupras se fait discrète à partir de 1972.

4.2 Thématiques

Alors que *Québec-Presse* se considère comme un journal de combat, Dupas, dans la même veine, conçoit la bande dessinée politique comme une arme de combat :

Si j'étais écrivain, j'écirais des pamphlets ou des éditoriaux virulents. Je ne suis pas écrivain alors je dessine des pamphlets. Un jour j'ai dit à mon rédacteur en chef : Quand tu écris un éditorial méchant, sous la colère et l'indignation... et qu'à un certain moment tu t'arrêtes sur une expression, de peur de commettre un libelle diffamatoire... moi c'est mon point de départ pour une BD politique. Vaut mieux être mordant que drôle. La caricature politique c'est de l'éditorial dessiné. On a trop souvent demandé à la caricature et à la bande dessinée politique d'être drôle, Ce n'est pas son rôle. La différence entre un « dessinateur humoristique » et un « dessinateur politique » tient à ceci : Par définition, l'humoriste est au-dessus de la bataille. Il observe les drôleries, les incongruités et les absurdités dans les deux camps. Le dessinateur politique, lui, est résolument engagé dans un des deux camps, et il se bat aveuglément.³⁴⁷

Pour le dessinateur, l'irrévérence et même la méchanceté font partie de ces outils :

J'ai eu des discussions souvent avec Robert LaPalme, qui est un des grands caricaturistes qu'on a eus ici. Robert LaPalme disait toujours qu'un caricaturiste ne devait pas être méchant. Je n'étais pas d'accord. D'ailleurs, lui, il l'avait été souvent, très méchant. Et puis, il disait toujours qu'un caricaturiste devait être au-dessus de la mêlée. C'est vrai pour quelqu'un qui fait de la caricature pour un grand quotidien, comme *La Presse* ou *Le Devoir*, mais quand on travaille dans un journal engagé, c'est différent. Il faut que je sois engagé dans la même pensée que *Québec-Press*. Et ça allait bien parce que je ne me définissais pas tellement comme un caricaturiste, mais comme un dessinateur politique. Et la différence qu'il y a entre un caricaturiste et un dessinateur politique, c'est que les deux travaillent avec le dessin satirique, les deux travaillent de la même façon, mais le dessinateur politique est engagé.³⁴⁸

Cette section du chapitre présentera les thématiques privilégiées par Dupras ainsi que les personnages politiques qu'ils utilisent le plus fréquemment. Nous tenterons

³⁴⁷ Pierre Dupras, «Le métier de dessinateur de BDK», *loc. cit.*, p.130

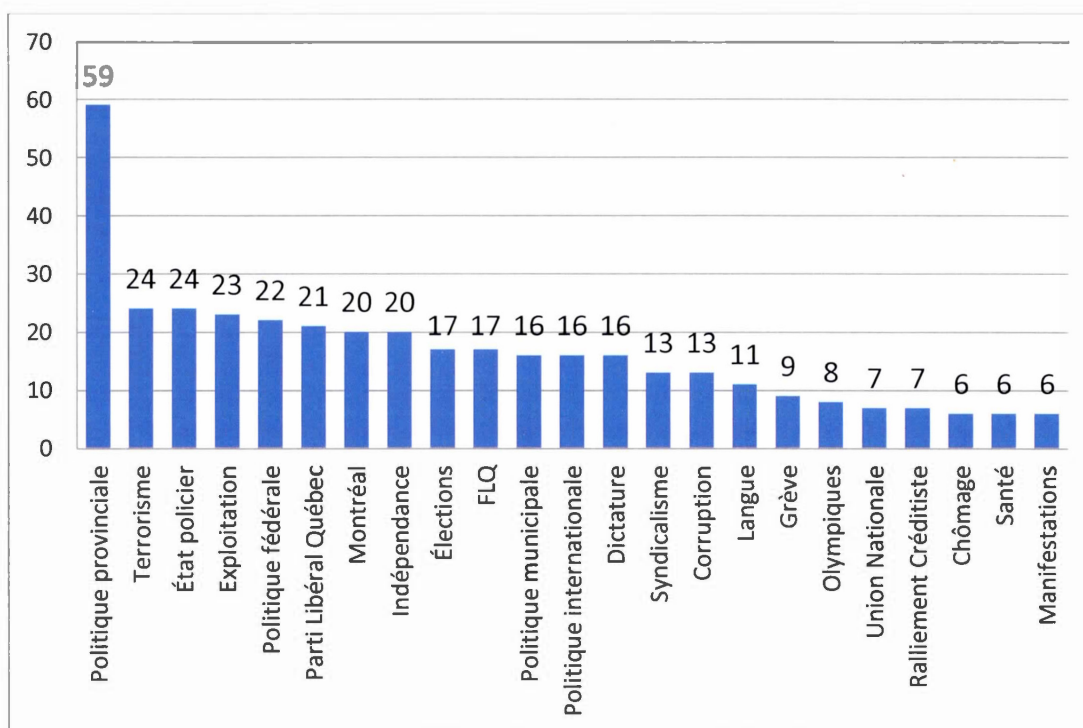
³⁴⁸ Voir annexe B.

ensuite d'établir des relations entre le choix des sujets de Dupras et ce que *Québec-Presse* présente à la une.

4.2.1 Thèmes

Dupras privilégie les thèmes à caractère social qui lui permettent de critiquer les grands de ce monde et les abus du pouvoir. Il affirme lui-même que ses thèmes récurrents sont : l'indépendance nationale, la langue nationale, les travailleurs et le chômage, l'exploitation des défavorisés, la dictature et la bêtise des gouvernements³⁴⁹.

Graphique 5 : Nombre d'occurrence des thématiques dans les planches



³⁴⁹ Pierre Dupras, «Le métier de dessinateur de BDK», *op. cit.*, p. 119-130.

Une analyse thématique des 191 planches répertoriées nous place devant un constat similaire. Le graphique 5 décrit tous les thèmes répertoriés qui ont plus de 5 occurrences. Toutes les thématiques nommées par Dupras s'y trouve. En ordre d'importance, on obtient : l'exploitation des défavorisés (23), l'indépendance (20), la dictature (16), le syndicalisme (13), la langue (11), les grèves (9) et le chômage (6). Comme la thématique la bêtise des gouvernements est très générale et aurait pu être attribuée à un trop grand nombre de planches, j'ai préféré construire les thématiques en interrogeant les différents paliers politiques. Ainsi, on constate que Dupras s'intéresse le plus souvent à la politique provinciale (59 occurrences) qui est de loin le thème le plus récurrent. La politique fédérale apparaît quant à elle à 22 reprises et la politique municipale montréalaise et la politique internationale sont mises en jeu à 16 reprises chacune. La prise de position de dessinateur est claire : ce qui l'importe par-dessus tout, c'est le Québec.

Un autre thème marquant de Dupras est le terrorisme (24 occurrences) et le Front de Libération du Québec (17 occurrences). Ces apparitions ne sont pas très surprenantes comme la Crise d'Octobre se déroule pendant la période de publication de *Québec-Press*. Comme nous le verrons plus loin, ces thématiques sont souvent associées au thème récurrent de l'état policier (24 occurrences) qui prend une grande importance dans l'univers de Dupras. Ce thème est cependant aussi lié à celui de la dictature ou des manifestations (6 occurrences).

Nous avons aussi intégré à l'analyse des thématiques les différents partis politiques de l'époque. Ces thèmes n'ont pas été attribués lorsqu'un représentant du parti se trouve à l'intérieur de la bande dessinée, mais bien alors que les structures d'un parti en particulier sont interrogées, par exemple à l'occasion d'un congrès. Sans grande surprise, c'est le Parti libéral du Québec, au pouvoir pendant la majorité de la publication de *Québec-Press* qui se retrouve le plus souvent à l'avant-plan (21 occurrences), suivi de L'Union nationale (7 occurrences) et du Ralliement créditiste

(7 occurrences). Écarté du graphique, le Parti Québécois ainsi que le Parti libéral du Canada font l'objet de bande dessinée respectivement à cinq et quatre reprises.

Le petit nombre d'occurrences de chacun de ces thèmes nous montre bien que Dupras privilégie des sujets variés, suivant les aléas de l'actualité. Il a aussi fortement tendance à mélanger plusieurs thématiques dans une même planche. Ainsi, bien que le sujet principal de *Wach!ington*³⁵⁰ soit le plan Nixon et donc que la thématique exprimée soit la politique internationale et les États-Unis (*figure 66*), Dupras profite tout de même de l'occasion pour blâmer les gouvernements libéraux de Trudeau et de Bourassa. Cependant, nous n'avons retenu que les thèmes principaux des planches dans l'analyse des thématiques, afin de bien démontrer la variété des sujets de Dupras d'une part, mais aussi de départager ce qui sert de clin d'œil au lecteur (les vacances de Trudeau dans l'exemple) et ce qui est le sujet d'actualité interprété par Dupras (le plan Nixon). La grande majorité des planches ont plusieurs thématiques. On en retrouve en moyenne deux par bande dessinée.

4.2.1.1 Le terrorisme, le FLQ et l'utilisation de la violence

Un des thèmes qui revient fréquemment chez Dupras est donc le terrorisme (24 occurrences), surtout celui du FLQ (17 occurrences). Cependant, le dessinateur aborde le plus souvent ce thème sous l'angle de la loi des mesures de guerre et du contrôle de la population par l'armée, ce qui justifie la grande présence du thème de l'état policier. Pour Dupras, ces événements sont importants, car ils représentent «

³⁵⁰ Pierre Dupras, «Wach!ington», *Québec-Presse*, 22 août 1971, p. 32.

une entrave à la liberté³⁵¹ ». D'ailleurs, Dupras a lui-même été épargné par les arrestations de l'armée grâce à Robert Lapalme³⁵².

S'il est vrai que Dupras n'hésite pas à diminuer et à banaliser la menace felquiste, je ne suis pas prête à affirmer, comme Robert Aird, qu'il est en faveur des actions prises par le FLQ :

Quant à Dupras, il appuie clairement le FLQ. Le diplomate est libéré le 3 décembre à l'issue d'âpres négociations, mais Dupras affirme dans une bande dessinée datée du 6 décembre que les membres de la cellule Libération l'ont libéré parce qu'il leur coûtait cher à nourrir et à soigner, Cross devant prendre quotidiennement du Serpasil pour son hypertension. Dupras montre qu'il était très bien traité (« ça me repose de la cuisine anglaise », dit-il), ses ravisseurs allant jusqu'à prévoir le five o' clock tea. La bd se termine alors que les felquistes se font bronzer sur une plage de Cuba, lieu de leur exil, pendant que le Québec vit une tempête de neige: « Carbonneau! Tu te souviens comme y faisait frette dans la maison de la rue Récollets! » Ils publient un livre sur l'affaire Cross qui leur rapporte une fortune. La dernière case présente Dupras lui-même qui se demande: « Qu'est-ce que je fais à Québec-Presse moi...à m'arracher les yeux à dessiner pour un salaire de famine! Dire que j'aurais pu devenir riche, moi aussi! » Au moment où des felquistes sont en prison ou en exil, cette conclusion ne manque pas de laisser le lecteur perplexe! Dupras opère donc un renversement pour le moins inattendu qui procure aux perdants une revanche et une victoire par le rire et la fabulation, alors que la réalité est loin d'être heureuse pour les felquistes.³⁵³

Je ne vois pas en quoi la dérision et l'ironie utilisée par Dupras dans la planche en question (*figure 71*) représentent un appui du FLQ. Il me semble que les mêmes procédés de détournement que ceux utilisés pour la planche *Vive la femme libre*

³⁵¹ Voir annexe B.

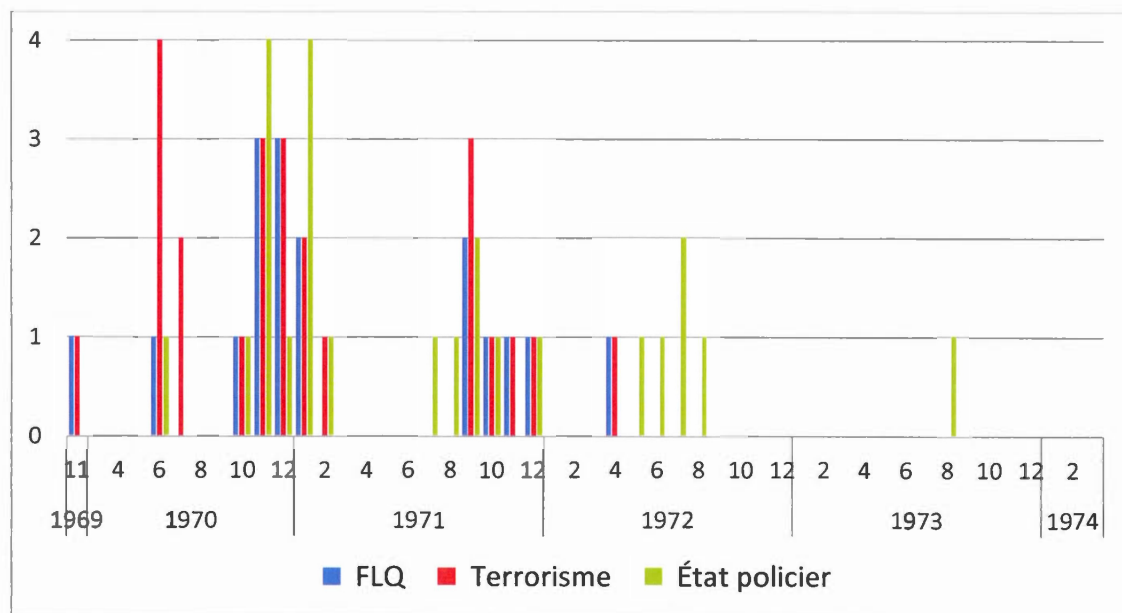
³⁵² L'anecdote est racontée dans l'entrevue. Voir annexe B.

³⁵³ Robert Aird, « L'humour et la crise d'Octobre 70 », Blogue de Robert Aird, [En ligne], Publié le 30 septembre 2015, <<https://robertaird.wordpress.com/2015/09/30/lhumour-et-la-crise-doctobre-70-2/>>

(figure 66) sont en jeu et que l'utilisation d'arguments favorables au FLQ ou au maintien du statut inférieur de la femme ne serve qu'à ridiculiser un certain discours, celui d'une fuite facile pour les felquistes et celui prônant le maintien du patriarcat.

Comme les actions du FLQ débutent pendant la décennie 1960, la présence de la thématique du terrorisme arrive avant les événements d'Octobre 1970. En effet, Dupras crée entre le 7 juin 1970 et le 12 juillet 1970 une série de 6 planches intitulées *Les racines du terrorisme*, preuve que le sujet était bien présent dans l'actualité avant même le coup d'éclat du FLQ. Le graphique 6 présente l'utilisation des thèmes FLQ, Terrorisme et état policier à travers le temps. On y voit que le thème état policier est souvent associé aux thématiques FLQ et terrorisme. Cependant, le sujet de l'état policier dépasse la période de la Crise d'octobre et se retrouve aussi en 1972.

Graphique 6 : Utilisation des thèmes FLQ, Terrorisme et État policier dans le temps



D'ailleurs, Dupras a été accusé, à l'époque, d'inciter à la violence en s'en prenant métaphoriquement à la classe politique :

On ne peut pas prédire l'avenir une heure avant, ni une journée avant ni un mois avant, mais une semaine avant le début des événements d'octobre on est dans un espèce de creux sur le plan politique. J'ai beaucoup de difficulté à me trouver un sujet de caricature. J'avais décidé de m'amuser avec les têtes des hommes politiques et avec le début de la chasse. Alors, c'était un chasseur, qui d'ailleurs a un habit léopard comme les militaires plus qu'une veste à carreaux, qui part à la chasse. Il tire sur des animaux qui ont des têtes d'hommes politiques. Puis à la fin, je dis : si vous n'avez pas trouvé d'animaux à chasser, passer derrière la terre d'un agriculteur et il y aura une vieille vache qui sera là toute seule. Tuez-la, débitez-la en morceaux et offrez-en à vos amis en disant que c'est du chevreuil. Or, la vieille vache en question a la tête de Pierre Laporte. Et il se fait enlever une semaine après et on le retrouve mort plus tard. Mais, avant ça, Pierre Laporte était un homme politique comme les autres. Il y a même eu un journal à Vancouver, qui avait fait un article virulent contre cette caricature-là. Le titre c'était : *a cartoon from Quebec may have been an incitement for assassination*. Un cartoon du Québec aurait pu inciter à l'assassinat de Laporte. Mais pour moi, ça n'avait aucun rapport.

Publiée le 27 septembre 1970 (*figure 76*), la planche en question ne fait aucunement référence à la question du terrorisme ou au FLQ.

Que ceux-ci soient reliés ou non à la question du terrorisme, Dupras présente parfois des gestes violents afin de dénoncer des événements. La violence n'est donc pas une véritable thématique, elle est plutôt un procédé d'exagération, ce qu'on pourrait appeler une hyperbole visuelle³⁵⁴. Évidemment, on la retrouve souvent lorsqu'il est question de l'état policier. Elle vient appuyer l'incompétence des policiers ou de l'armée, comme dans la planche du 8 novembre 1970 où un soldat maladroit mitraille un groupe d'enfant (*figure 77*). Dupras se sert de cette image forte pour démontrer l'absurdité et la non-nécessité de la loi sur les mesures de guerre. Le terrorisme, quant à lui, est souvent représenté par l'explosion d'une bombe (*figure 78*). En intégrant la

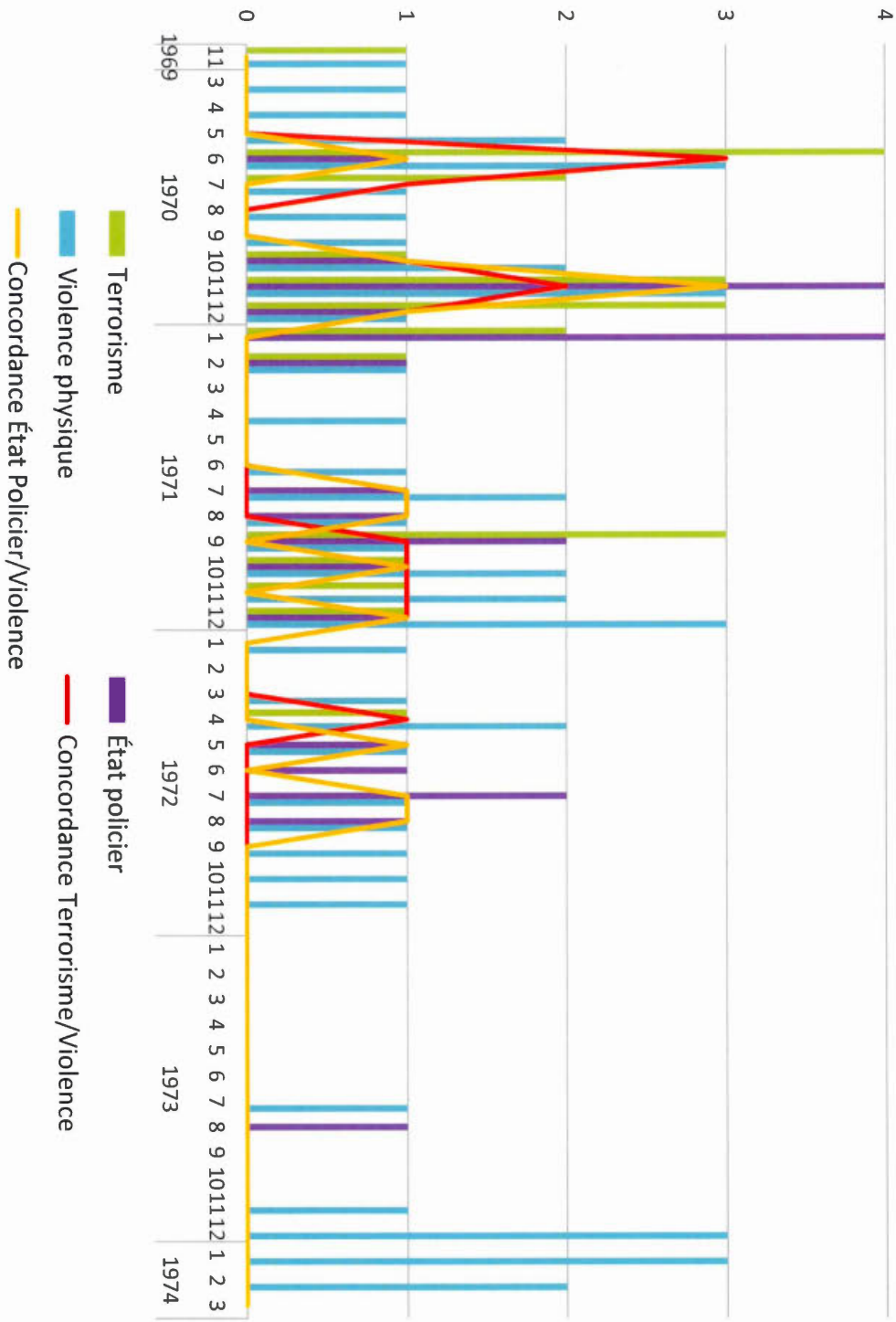
³⁵⁴ C'est pourquoi le lecteur retrouvera la donnée d'analyse violence physique en compagnie des procédés visuels à l'annexe F plutôt qu'avec les thématiques.

concordance réelle entre les thématiques du terrorisme et de l'état policier et la représentation de la violence physique dans le graphique 7, on comprend bien que l'association entre les deux est très présente, même avant les événements d'octobre et après les événements d'octobre.

Plus rarement, la violence est dirigée vers un politicien. Les coups de couteau dans le dos en politique sont présents (*figure 79*), mais le summum de la violence métaphorique de Dupras est certainement cette séquence où un passant arrache la tête de Jean Drapeau pour la jeter aux poubelles (*figure 80*)³⁵⁵.

³⁵⁵ Comme je voulais au cours de la recherche faire ressortir les particularités visuelles du travail de Pierre Dupras, je me suis uniquement intéressée à la violence physique des bandes dessinées, soit celle représentée graphiquement, celle qui montre des explosions ou qui fait gicler le sang. Cependant, le travail de Dupras est aussi imprégné d'une certaine violence idéologique qui n'a pas été relevé pour les besoins de ma recherche, comme le rapprochement entre le gouvernement fédéral et le régime nazi fait à l'illustration 82.

Graphique 7 : Occurrences et Concordance des thèmes Terrorisme, État policier et de la Violence physique



4.2.2 Récurrence des personnages

Par l'analyse thématique, nous avons aussi pu quantifier la récurrence des personnages représentés (*graphique 8*). Fait intéressant : la présence de René Lévesque se fait assez discrète à travers les bandes dessinées de Dupras, celui-ci n'apparaissant que 20 fois. C'est la figure de Robert Bourassa qui est présente le plus souvent (on le voit à 92 reprises), suivie de Pierre-Elliott Trudeau (62 apparitions) et Jean Drapeau (53 présences). Même le ministre fédéral Jean Marchand (24 représentations) revient plus souvent que Lévesque, ce qui prouve bien que Dupras est là pour dénoncer ses ennemis politiques et non pour faire l'apologie de ceux qu'il admire. Il est aussi intéressant de noter la présence de figures qui ne sont pas au pouvoir au moment où Dupras les dessine, ou qui sont parfois même décédées, comme Jean Lesage (8 occurrences), Maurice Duplessis³⁵⁶ (6 occurrences) ou Daniel Johnson³⁵⁷ (5 occurrences). Dupras utilise le plus souvent ces personnages afin de référer au passé pour montrer la présence ou non d'une évolution dans le paysage politique. Ainsi, il fait intervenir Jean Lesage et Daniel Johnson afin de relire l'histoire et d'expliquer la naissance du FLQ dans la planche du 14 juin 1970 (*figure 81*). De plus, dans la bande dessinée du 19 novembre 1972, Dupras se questionne sur les réactions de Duplessis face à l'actualité québécoise et il fait revivre le personnage afin d'imaginer ses réactions (*figure 60*). Les seuls personnages politiques qui se retrouvent de façon récurrente dans les planches et qui ne sont pas ministre ou chef de parti sont les syndicalistes Michel Chartrand (7 occurrences), Louis Laberge³⁵⁸ (10

³⁵⁶ Fondateur et chef de l'Union nationale, Maurice Duplessis (1890-1959) a été Premier ministre du Québec de 1936 à 1939 puis de 1944 à 1959.

³⁵⁷ Daniel Johnson (1915-1968) fut Premier ministre du Québec sous la bannière de l'Union nationale de 1966 à 1968.

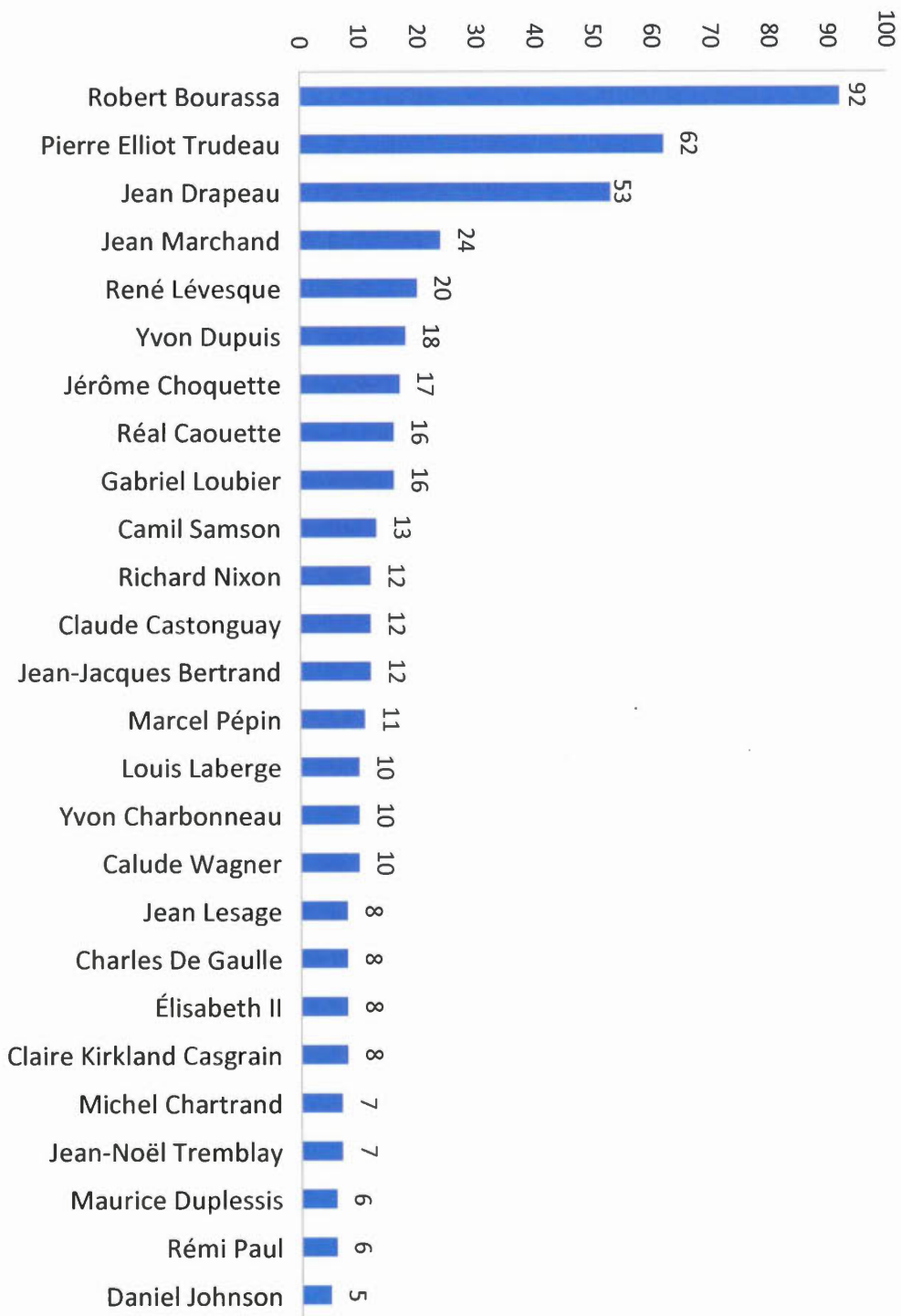
³⁵⁸ Louis Laberge (1924-2002) a été président de la Fédération des travailleurs du Québec (FTQ) de 1964 à 1991.

occurrences), Marcel Pépin³⁵⁹ (11 occurrences) et Yvon Charbonneau³⁶⁰ (10 occurrences). Ces trois derniers apparaissent le plus souvent en groupe lors de leur arrestation en 1972 (*figure 82*).

³⁵⁹ Marcel Pépin (1926-2000) a été président de la Confédération des syndicats nationaux (CSN) de 1965 à 1976.

³⁶⁰ Yvon Charbonneau (1940-2016) a été président de la Centrale de l'enseignement du Québec (CEQ) de 1970 à 1978.

Graphique 8 : Nombre de représentations des personnages politiques dans les planches



4.2.3 Relations aux unes (et à *Québec-Presse*)

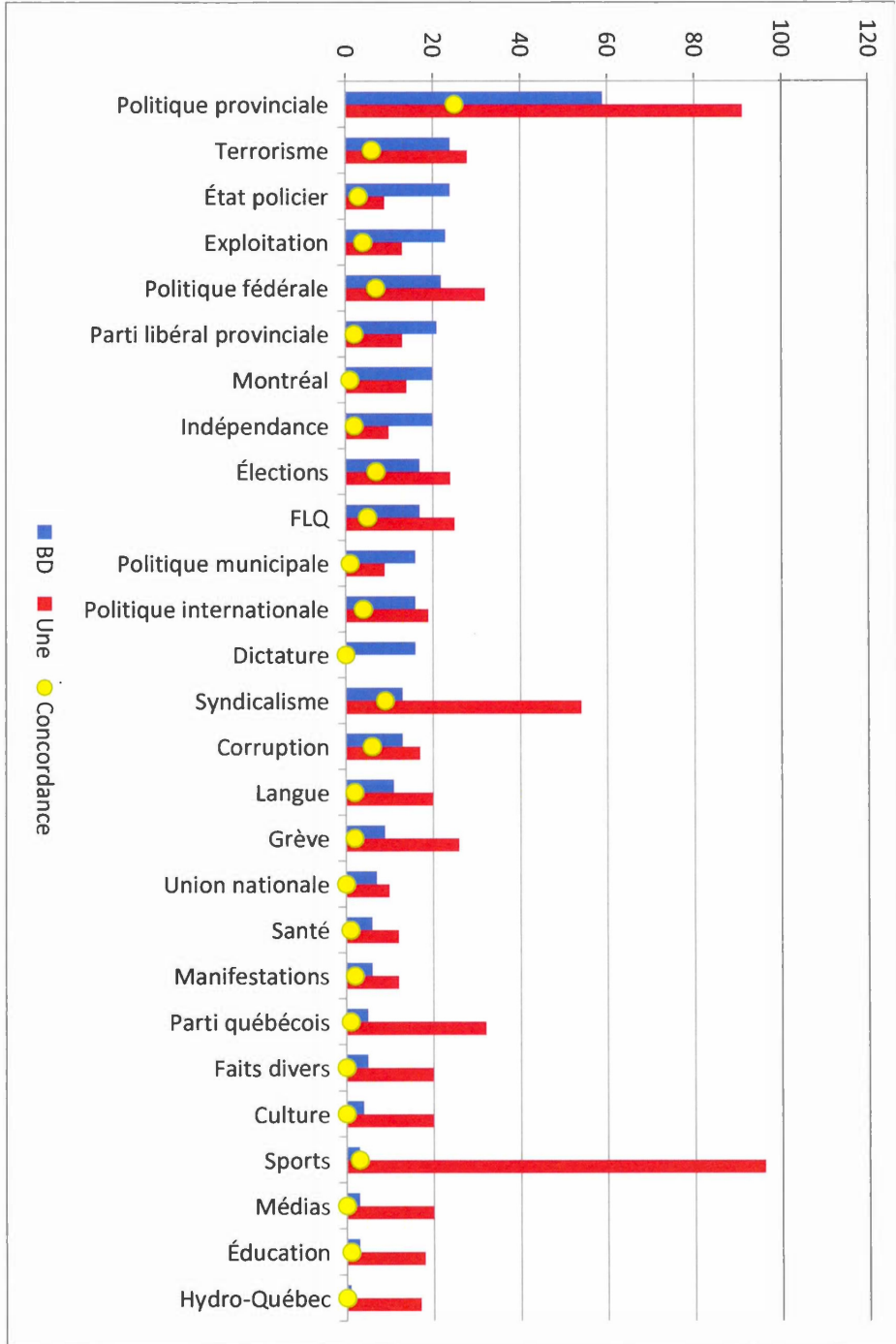
En comparant les grands titres des unes aux thématiques amenés dans les bandes dessinées, on se rend vite compte que Dupras choisit ses sujets au gré de son inspiration, et que le journal ne tente pas, à travers ses dessins, de renforcer une ligne éditoriale précise. Oui, Dupras réagit à l'actualité, mais il ne le fait pas nécessairement au même rythme que *Québec-Presse*. Souvent, Dupras aborde un sujet une semaine après son apparition dans les grands titres. À ce propos, le bédéiste nous dit : « J'étais collé à l'actualité, mais à une actualité qui pouvait devenir drolatique et qui s'illustrait par la bande dessinée politique, ce qui n'est pas nécessairement la même que pour la page couverture et même que l'éditorial³⁶¹ ».

Pour cette partie de l'analyse, j'ai inventorié la présence en une des thématiques déjà comptabilisées dans les planches. Le graphique 9 expose les thématiques qui sont présentes au moins dix fois en une ou dans les bandes dessinées. Ce graphique intègre aussi la donnée de la concordance. La concordance se définit comme le nombre de fois où une thématique se retrouve, dans un même numéro, à la fois à la une et dans la planche de Dupras. Bien que la concordance ne soit pas exceptionnelle, elle demeure tout de même discrète à travers les parutions. La concordance est toutefois plus importante pour les thématiques suivantes : politique provinciale (25 concordances), politique fédérale (7 concordances), élections (7 concordances) et syndicalisme (9 concordances). Le nombre important de concordance pour les thèmes politique provinciale et politique fédérale est cohérent avec la généralité de ces thématiques. En ce qui concerne la thématique des élections, la concordance s'explique en ce que les périodes électorales sont limités à des périodes précises dans le temps. Finalement, les nombreuses concordances du thème syndicalisme s'explique à la fois par le nombre élevé de présence de la thématique en une (54 occurrences) et par

³⁶¹ Voir annexe B.

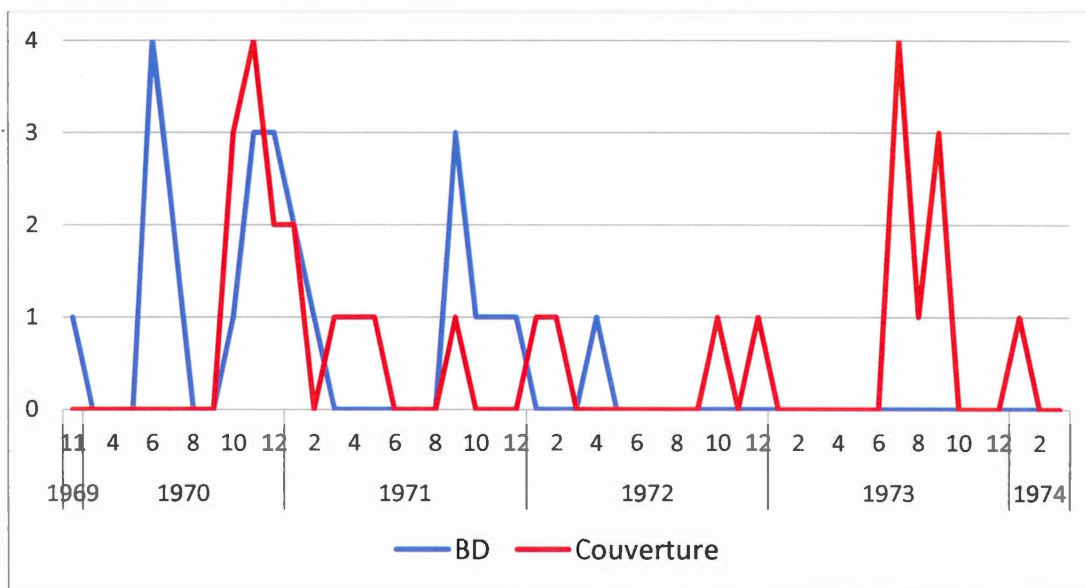
l'arrestation des trois chefs syndicaux en 1972, qui défraie sans cesse la manchette et à laquelle Dupras fait de nombreuses références.

Graphique 9 : Occurrences et concordances des thématiques en une et dans les planches



Il est intéressant de noter que malgré les 28 unes et les 24 bandes dessinées consacrées au terrorisme, la concordance ne se produit que 6 fois. En observant le graphique 10, qui fait état de l'utilisation de ce thème dans le temps, on comprend que certains pics d'utilisation de la thématique correspondent lors des événements d'octobre même et à la même période un an plus tard. Cependant, l'utilisation en une ou dans les planches se produit aussi indépendamment de l'autre, d'abord lors de la parution de la série *Les racines du terrorisme*³⁶² de Dupras au milieu de l'année 1970 et ensuite au moment du quatrième procès de Jacques Rose en 1973, procès auquel Dupras ne s'attarde jamais dans ses bandes dessinées.

Graphique 10 : Mentions et représentations du thème Terrorisme dans le temps

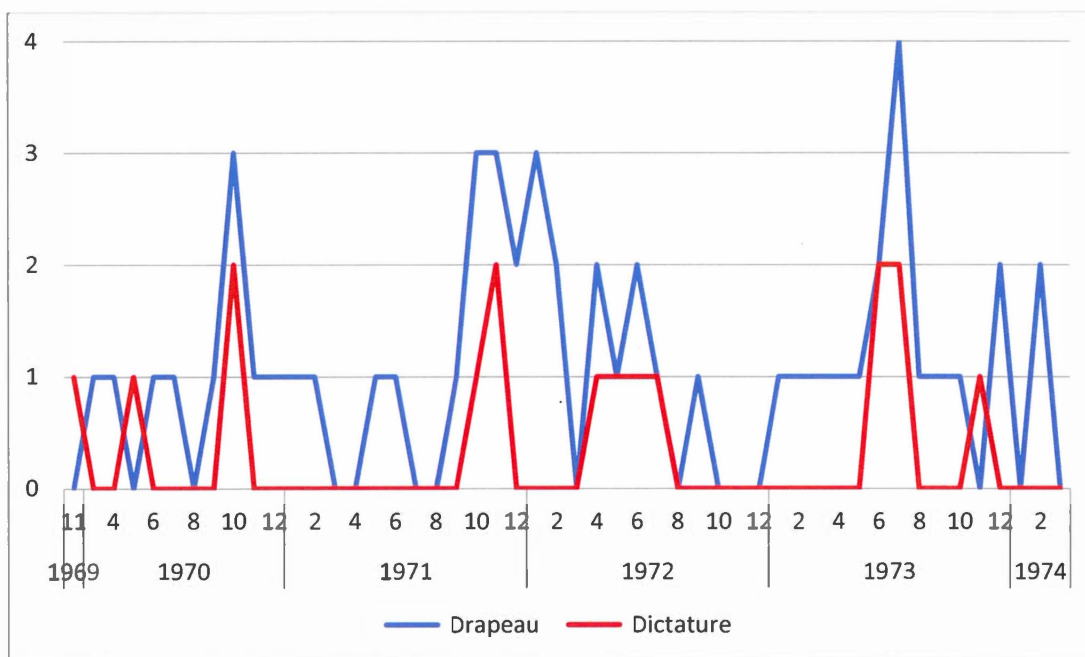


Le graphique 9 dévoile aussi que le thème de la dictature, utilisé fréquemment par Dupras (16 occurrences), ne se retrouve pas du tout en une. L'utilisation de ce thème par le dessinateur révèle donc ses opinions personnelles et sa vision de la société. Ce

³⁶² Cette série est publiée en six parties du 7 juin 1970 au 12 juillet 1970.

n'est pas un thème qui, objectivement, relève de l'actualité directe telle que proposée par *Québec-Presse*. L'analyse de données permet en fait de démontrer que le thème de la dictature est chez Dupras lié à l'utilisation de la figure de Jean Drapeau (*graphique 11*).

Graphique 11 : Représentations de Jean Drapeau et du thème de la Dictature



Ainsi, cette non-concordance entre les sujets en une et ceux de la bande dessinée démontre la liberté de Pierre Dupras dans le choix de ses thématiques. Le journal ne tente pas, à travers lui, d'appuyer un enjeu éditorial, mais le laisse choisir sa cible du journal en fonction de son inspiration. Cette liberté, Dupras l'explique par la connivence idéologique entre lui et l'équipe rédactionnelle : «Je proposais [un sujet] et, à *Québec-Presse*, je n'ai jamais été refusé. Quand vous avez un directeur qui est dans la même ligne de pensée que vous, ça va tout seul. D'après moi c'est fondamental³⁶³ ».

³⁶³ Voir annexe B.

4.2.3.1 La concordance entre les figures représentées et leur présence en une

Le même exercice peut être appliqué aux personnes représentées en bande dessinée et mentionnées à la une. Comme nous l'avons vu précédemment, les cibles préférées de Dupras sont Robert Bourassa, Pierre Elliot Trudeau et Jean Drapeau. Les grands titres à la une de *Québec-Press* mentionnent quant à eux le plus souvent Robert Bourassa (37 occurrences), Jacques Parizeau³⁶⁴ (17 occurrences), René Lévesque (13 occurrences), Pierre Laporte³⁶⁵ (13 occurrences) et Yvon Dupuis³⁶⁶ (10 occurrences). Cependant, il faut souligner que le nom de Jacques Parizeau apparaît souvent en une afin d'annoncer sa chronique dans le journal et non parce qu'il est directement impliqué dans l'actualité.

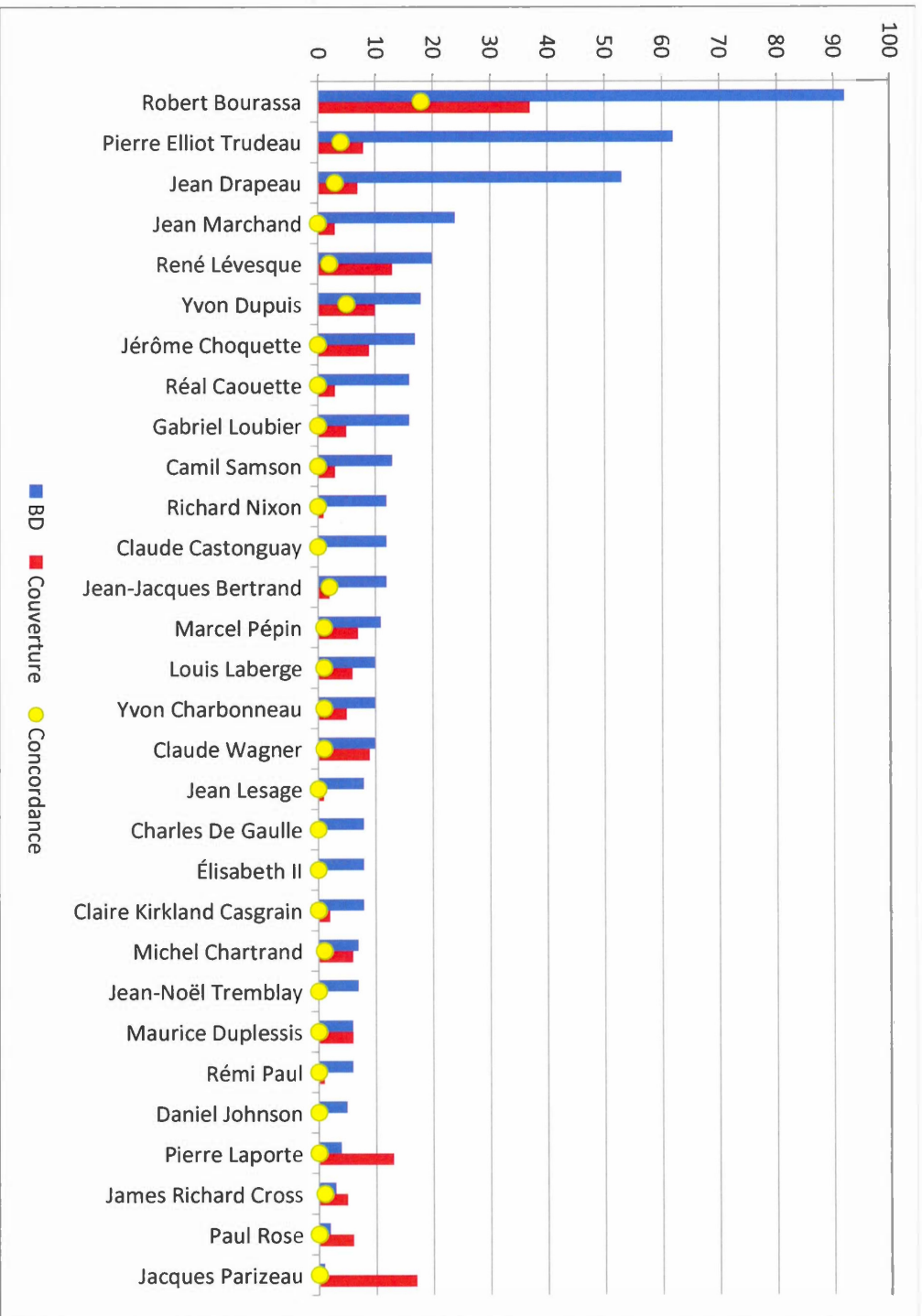
En plus de mettre côte à côte les mentions en unes et les représentations dans les planches de différentes personnalités politiques, le graphique 12 présente le nombre de fois où ces figures apparaissent la même journée dans la bande dessinée et dans les grands titres. Ainsi, Robert Bourassa (18 concordances) et Yvon Dupuis (5 concordances) semblent jouir du plus grand nombre de concordances.

³⁶⁴ Premier ministre du Québec de 1994 à 1996, Jacques Parizeau (1930-2015) a participé à la fondation du Parti Québécois. Il est élu comme député seulement à partir de 1976, bien qu'il se présente aux élections de 1970 et 1973.

³⁶⁵ Ministre du Travail et de la main-d'œuvre sous le gouvernement Bourassa, Pierre Laporte (1921-1970) est enlevé par des membres du FLQ le 10 octobre 1970. Il sera retrouvé sans vie le 17 octobre.

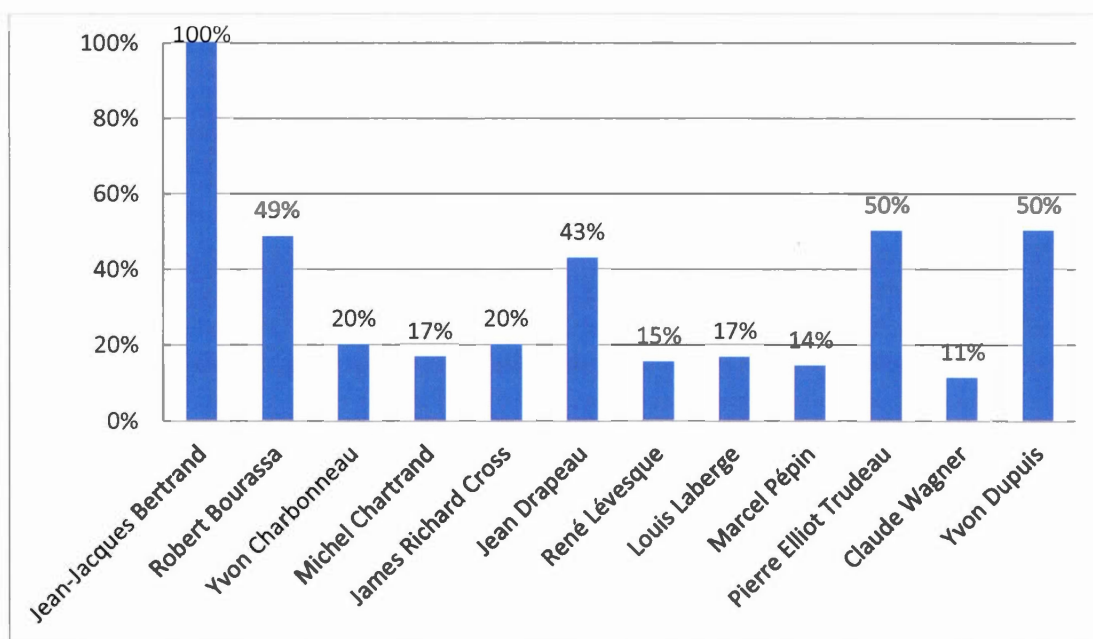
³⁶⁶ Yvon Dupuis (1926-...) est élu chef du Ralliement créditiste du Québec en 1973.

Graphique 12 : Occurrences et concordances des personnages dans les planches et en une



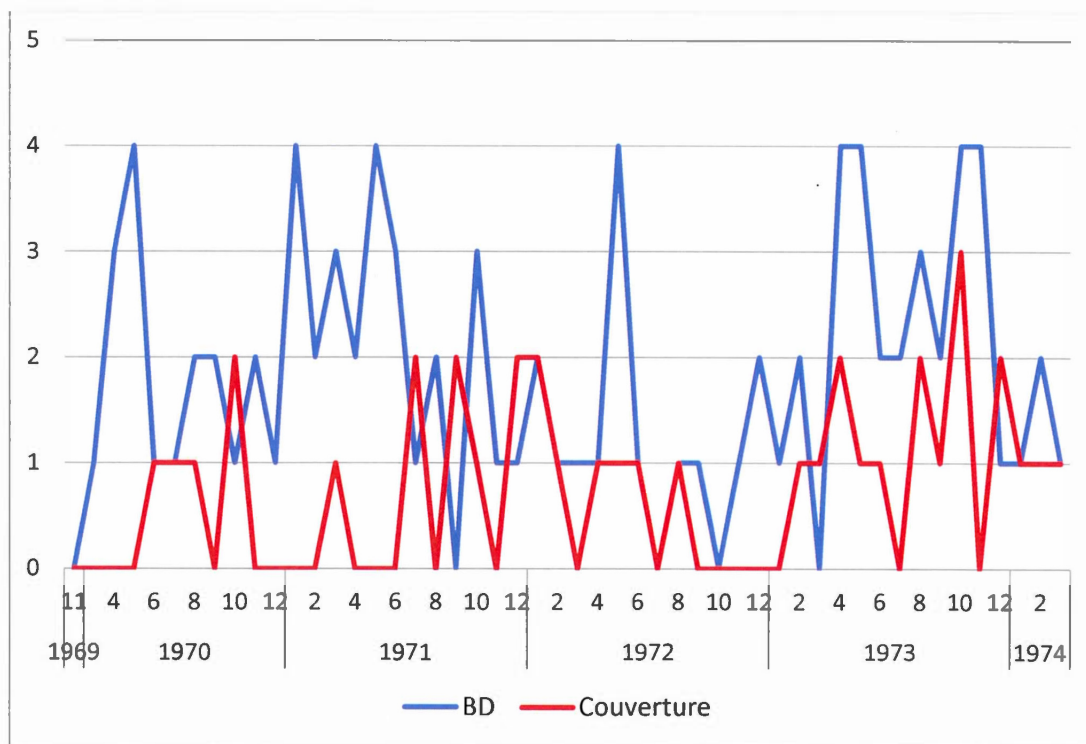
La donnée de la concordance nous semblait toutefois peu porteuse comme le nombre de mentions ou de représentations varie grandement d'une figure à l'autre. Afin de démontrer si le choix des sujets de Dupras suit l'actualité en une, j'ai donc calculé le pourcentage des concordances entre la mention à la une et l'apparition dans la bande dessinée (*graphique 13*). On constate alors que bien que Jean-Jacques Bertrand soit dessiné 12 fois, il est représenté par Dupras les journées où son nom est mentionné en une. Ainsi, son pourcentage de concordance par rapport aux unes est de 100%. Ce calcul permet aussi de constater que les pourcentages de concordances sont similaires pour les personnages les plus souvent représentés par Dupras, soit Robert Bourassa (49%), Pierre Elliot Trudeau (50%) et Jean Drapeau (43%), mais aussi pour Yvon Dupuis (50%), même si celui-ci est représenté beaucoup moins souvent. Toutes les autres figures nommées en une qui comportent une concordance avec leurs représentations dessinées ont des pourcentages variant entre 11% et 20%.

Graphique 13 : Pourcentage des concordances par rapport aux mentions en une



Ces résultats démontrent qu'une cohérence existe bel et bien entre le choix des sujets par Dupras et les nouvelles que *Québec-Presse* choisit de mettre de l'avant, mais que la priorité du dessinateur n'est pas d'offrir un reflet de l'actualité de la semaine. On fait ce même constat devant les graphiques des mentions en une et des représentations dans les planches des figures politiques les plus souvent dessinées par Dupras dans le temps. Pour la figure de Robert Bourassa (*graphique 14*), on observe que les pics d'utilisation ne correspondent pas nécessairement d'un mois à l'autre, mais qu'il n'y a pas exemption de cohérence.

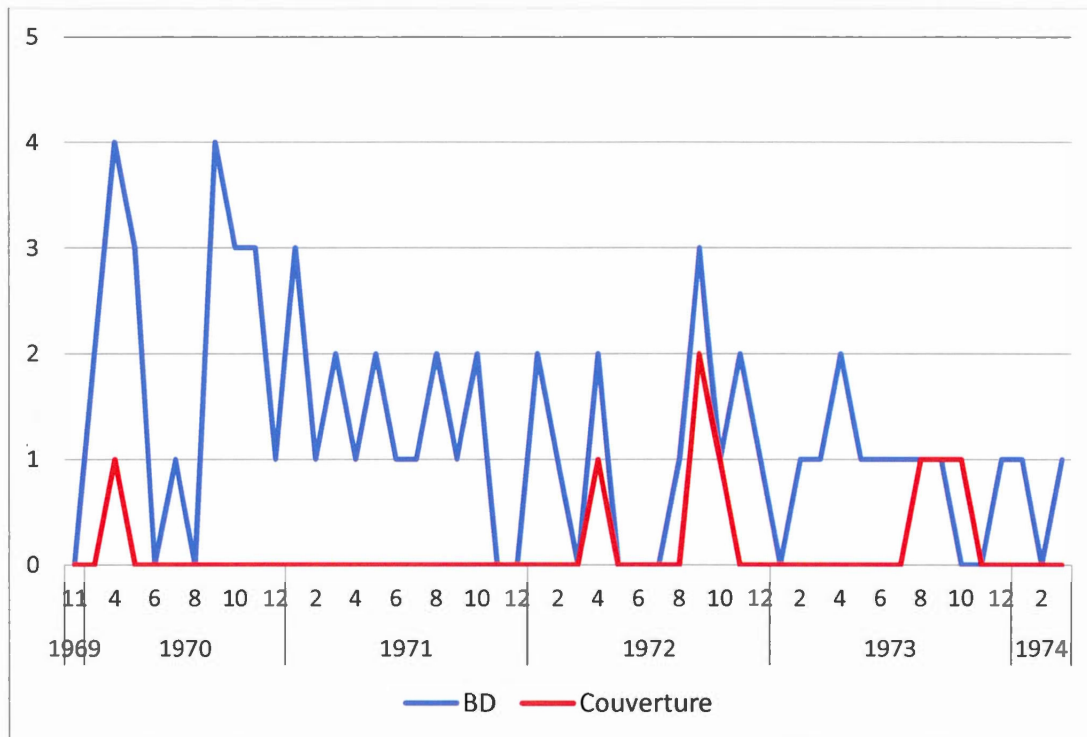
Graphique 14 : Mentions et représentations de Robert Bourassa dans le temps



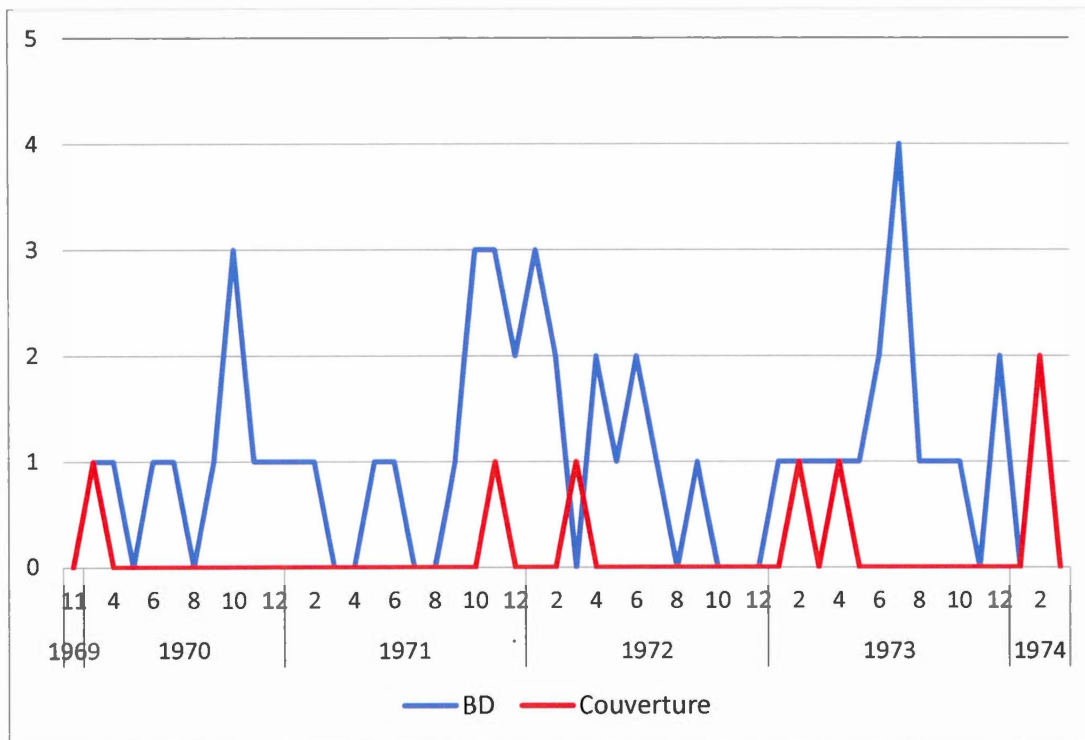
En ce qui concerne Pierre Elliot Trudeau (*graphique 15*) et Jean Drapeau (*graphique 16*), les résultats sont similaires. Les deux graphiques indiquent clairement que Dupras n'attend pas que les politiciens soient à l'avant-plan de l'actualité pour

dénoncer leurs politiques, quoiqu'il profite de leurs passages à la une pour les représenter dans ses bandes dessinées.

Graphique 15 : Mentions et représentations de Pierre Elliot Trudeau dans le temps

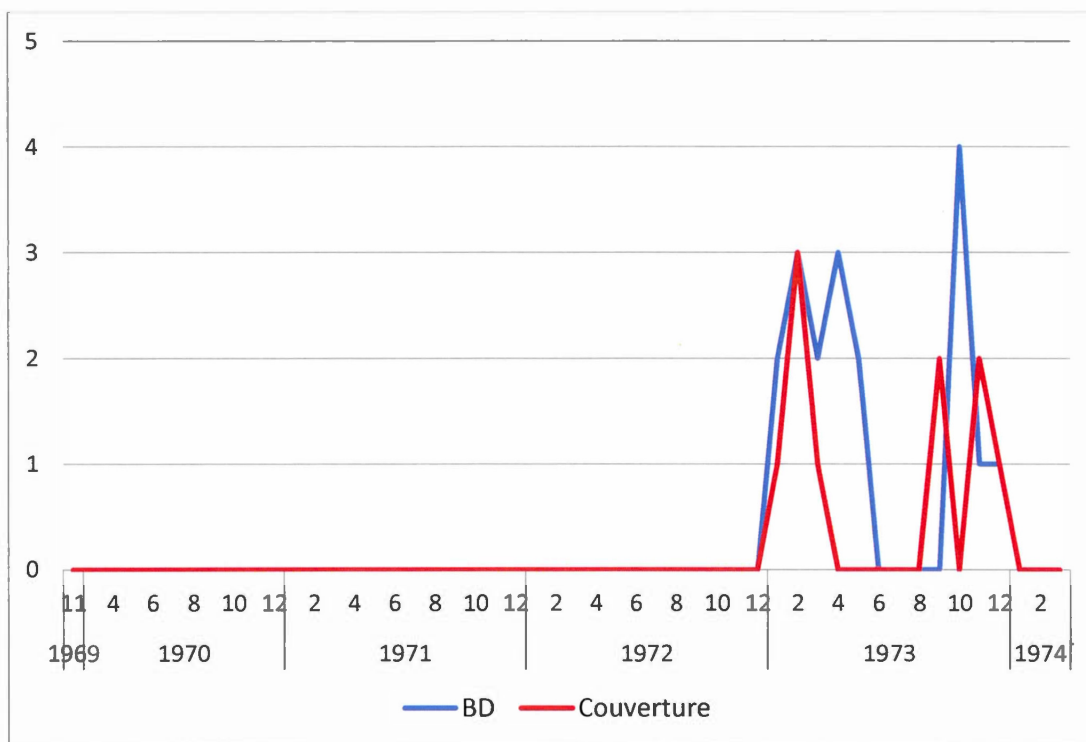


Graphique 16 : Mentions et représentations de Jean Drapeau dans le temps



Bien qu'Yvon Dupuis apparaisse plus tardivement dans l'actualité et dans les planches, son graphique de mentions et de représentations dans le temps donne des résultats similaires (*graphique 17*). Comme son pourcentage de concordances par rapport aux unes se compare avec ceux de Bourassa, Trudeau et Drapeau, cette ressemblance dans les pics d'utilisation n'est pas surprenante.

Graphique 17 : Mentions et représentations d'Yvon Dupuis dans le temps



4.3 Conclusion

Les analyses précédentes démontrent toutes la volonté de Dupras d'exprimer ses opinions et ses idéaux et de les revendiquer en propre. Que ce soit en se représentant directement à l'intérieur de ses planches ou en utilisant des éléments de la vie réelle, comme les coupures de journaux, pour les détourner, Dupras a comme but de créer un message clair. Par la construction de récit humoristique, le bédéiste tente d'attirer l'attention du lecteur sur les problèmes de la société qu'il juge les plus importants, comme l'indépendance ou la dénonciation des gouvernements libéraux. *Québec-Presse* offre à son dessinateur vedette l'opportunité de s'exprimer librement, sans exercer sur lui de contrôle éditorial.

Notre analyse démontre que le récit est très important pour Dupras. Non seulement il crée une véritable narration dans la majorité de ses planches, il choisit presque exclusivement une organisation rhétorique de ces planches qu'il peut mettre au service de son récit. Dupas ramène toutefois ses fictions fantaisistes à l'actualité en utilisant tout au long de sa production des coupures de journaux. Il revendique aussi la paternité de ses bandes dessinées en se glissant à l'intérieur de ses récits ou en associant son visage à sa signature. Il remplace ses deux procédés par l'utilisation d'un alter-ego animalier dans les derniers temps de *Québec-Presse*. Dupras se concentre avant tout sur la politique québécoise, qui est marquée pendant ses publications par le terrorisme. Dans une optique de dénonciation et de revendication, le bédéiste s'affaire le plus souvent à représenter ses ennemis politiques. Il est libre de choisir ses sujets, sans que le journal n'exerce de pression éditoriale sur lui. Ainsi, il suit et répond à l'actualité selon ses désirs et ses inspirations, tout en conservant une certaine cohérence avec la une.

Grâce à ses bandes dessinées, Pierre Dupras s'engage politiquement, au même titre que ses confrères journalistes qui écrivent dans les mêmes pages que lui, et de la même façon que les artistes en arts visuels qui prennent la parole au courant des années 1960 et 1970.

CONCLUSION

Le mémoire a permis d'étudier en profondeur un corpus d'œuvres qui, comme vu en introduction, participait de façon secondaire au récit de l'histoire de la caricature, de la bande dessinée et de la satire graphique au Québec. Afin de bien comprendre le contexte de production des bandes dessinées de Pierre Dupras, il a fallu explorer les tenants et aboutissants du mouvement contre-culturel aux États-Unis, en France et au Québec. C'est la production contre-culturelle française qui inspire en premier lieu Pierre Dupras, qui participe de plain-pied à la production d'images contre-culturelles et à l'élargissement du champ de la bande dessinée en intégrant des projets comme la revue *BD*. La contre-culture au Québec se différencie de celle de ses comparses américaines et françaises par son discours imprégné de nationalisme. L'analyse des bandes dessinées *Oror 70* et *L'histoire du Québec illustrée* le montre bien, tout comme l'analyse des grands thèmes des bandes dessinées de Dupras.

De plus, j'ai étudié le fonctionnement du journal *Québec-Presse* pour lequel les planches de Dupras ont été créées. La création de l'hebdomadaire participe à la transformation des pratiques de communication et des médias qui se jouent dans les années 1960 et 1970. Ainsi, il laisse toute sa liberté à son dessinateur vedette, Pierre Dupras. Ce dernier choisit ses sujets selon les aléas de l'actualité, comme en témoigne l'analyse des sujets de Dupras comparé aux thèmes des pages couverture de *Québec-Presse*.

Pour bien analyser les bandes dessinées de Dupras, j'ai cru bon d'intégrer au mémoire les théories de Marshall McLuhan, Scott McCloud et Thierry Groensteen sur le médium de la bande dessinée. La lecture de ces ouvrages m'a encouragée à établir mon analyse sur une méthode quantitative. Grâce à celle-ci, j'ai déterminé les habitudes de structuration et de narration des planches de Dupras, j'ai souligné les procédés visuels qu'il utilise le plus souvent et j'ai étudié ses thématiques récurrentes ainsi que son utilisation des personnages politiques. Cette méthode a permis de

dresser avec précision un portrait général d'un large corpus. L'analyse ne repose pas sur des impressions tirées de la lecture de quelques planches éparses, mais bien sur une étude comparative et statistique de toute la production de Dupras. Cela enrichit la connaissance du travail de Pierre Dupras en jetant l'éclairage sur les planches elle-même plutôt que sur les deux albums (*La Drapolice* et *La bataille des chefs*) qui ont été tirés de ces bandes dessinées³⁶⁷.

Je me permets d'ajouter ici qu'en plus de s'inscrire dans le courant contre-culturel, la réémergence de la bande dessinée des années 1970 fait partie des changements régissant le milieu des arts visuels. En effet, afin de répondre à ses objectifs de transformation individuelle et sociale, la contre-culture mise sur la diffusion d'information alternative. Pour certains, la transmission des idées se fait par l'écrit, avec *Mainmise* et *Québec-Presse* par exemple. Cependant, d'autres misent sur l'image afin de communiquer. Le monde de l'art avait déjà connu un chamboulement avec le *Refus global* en 1948, mais les artistes des années 1960 se concentreront davantage à revendiquer des changements sociopolitiques³⁶⁸. C'est une période de progrès, de prospérité, d'optimisme et de liberté qui s'ouvre. Une nouvelle génération d'artistes rompt avec le passé et son contrôle social et propose de nouvelles valeurs. On assiste à une utopie de la communication, celle de rejoindre directement et efficacement un public nombreux, on veut travailler pour et avec « le peuple ». L'art veut se mêler au social et au politique et se doit d'initier une action politique, d'énoncer le monde afin de le changer et de changer les consciences. L'art s'inspire ainsi de la contre-culture dans la modification du rôle de l'artiste à l'intérieur de la société. Celui-ci est considéré comme un « champion de la liberté individuelle et

³⁶⁷ La littérature pré-existante sur Dupras s'attarde beaucoup sur ces deux albums. Le lecteur peut consulter la section de l'introduction, *Pierre Dupras selon les études sur la bande dessinée et la caricature au Québec*, pour plus de précisions à ce sujet.

³⁶⁸ François Charbonneau, Marcel Saint-Pierre et Esther Trépanier, « Pratiques artistiques d'opposition à Montréal » Dans Richard Martel, dir., *Art et Société 1975-1980*, Québec, Musée du Québec, 1981, p. 17.

donne, grâce à son imaginaire et ses savoir-faire, des formes inusitées à cette liberté intériorisée³⁶⁹ ». Ainsi, selon le modèle contre-culturel, c'est grâce à sa propre transformation que l'artiste peut toucher la société. En cohésion avec ses revendications sociales, l'artiste se conçoit comme un acteur du monde de la culture, un travailleur égal aux autres, qui a besoin de s'unir avec ses pairs pour être reconnu par l'État comme un professionnel. À l'image des journalistes qui deviennent des travailleurs de l'information, le monde des beaux-arts devient celui des arts visuels³⁷⁰ et l'artiste se transforme en animateur culturel³⁷¹. On assiste donc à une montée de l'industrie culturelle, encouragée par des frontières de plus en plus ambiguës entre culture de masse et art pur et par la vision de l'art comme un produit culturel, réalisé par un travailleur culturel³⁷². La bande dessinée, en tant que produit à consommation individuelle, reproduisible mécaniquement et voué à une grande diffusion est un bon exemple de ce changement. Dans ces années, l'art veut être accessible à tous. Il entre dans les lieux publics comme dans les lieux de culture de masse. Sa diffusion se modifie³⁷³. Selon Rose-Marie Arbour, « la recherche toujours plus poussée d'un langage visuel autonome sur les plans conceptuel, matériel et technique, a mené des artistes dans l'entre-deux des disciplines traditionnelles en arts plastiques et des pratiques culturelles³⁷⁴ ». Le travail des membres du groupe Chiendent, pour qui la

³⁶⁹ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artextes, 1999, p. 51.

³⁷⁰ Eve Lamoureux, *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 38

³⁷¹ Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*, Saint-Joseph-du-Lac, M éditeur, 2015, p. 15.

³⁷² Guy Bellavance, « Institutions artistiques et système public au Québec, 1960-1980 : Des beaux-arts aux art visuels, le temps des arts plastiques », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, dirs., *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, p. 228-247.

³⁷³ Ève Lamoureux, *op. cit.*, p. 42.

³⁷⁴ Rose-Marie Arbour, *op. cit.*, p. 13.

bande dessinée n'est pas leur outil d'expression principal, mais une facette de leur pratique artistique, est un exemple probant de ce phénomène. Beaucoup d'artistes recherchent un art « qui ne nécessite aucun apprentissage ni savoir³⁷⁵ », qui est compréhensible immédiatement par le public et donc, qui permet une communication efficace. L'art veut devenir un lieu d'appropriation de la culture de masse³⁷⁶. C'est peut-être ce qui pousse André Philibert à choisir le médium bande dessinée. Il affirme dans une entrevue avec *Québec-Presse* : « La bande dessinée permet de rejoindre le plus de monde possible. Pour moi c'est une expérience totale : il y a une constante entre l'évolution du graphisme et celle du personnage.³⁷⁷ »

Dans un récent ouvrage, Anithe de Carvalho explique que contrairement au mythe propagé sur la contre-culture, l'art underground n'a pas fait éclater les limites du champ officiel de l'art, il les aurait plutôt bouleversés, tout au plus³⁷⁸. Selon son argumentaire, la « légitimité des œuvres subversives, loin de provenir de leur opposition aux institutions, repose précisément sur leur intégration institutionnelle³⁷⁹ ». En fait, l'art underground n'est pas véritablement en marge du système de l'art, mais se développe dès 1968, grâce au : « contexte idéologique et utopique de la démocratie culturelle, alors que les politiques culturelles officielles courtisent les nouvelles formes d'art, plutôt que de la démocratisation de la culture, alors que les autorités publiques visent à rendre l'art d'élite plus accessible³⁸⁰ ». Ainsi,

³⁷⁵ Francine Couture, « Identités d'artiste », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, dirs., *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, p. 72.

³⁷⁶ Francine Couture, *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 8.

³⁷⁷ Annie Bergeron, « Oror 70 d'André Philibert : la bande dessinée contestée par elle-même », *Québec-Presse*, 31 mai 1970, p. 17a.

³⁷⁸ Anithe de Carvalho, *op. cit.*, p. 223.

³⁷⁹ *Ibid*, p. 10.

³⁸⁰ *Ibid*, p. 11.

grâce à des programmes comme *Perspectives jeunesse*³⁸¹ (1971), *Initiatives locales* (1971) et *Explorations* (1973-1974), le gouvernement fédéral intègre les valeurs humanistes de la contre-culture en encourageant des entreprises artistiques contre-culturelles. Il est intéressant de noter que de Carvalho préfère le terme néo avant-gardisme artistique politique à la notion d'art underground pour qualifier les productions de l'époque. En plus de créer une filiation davantage centrée sur le champ de l'art officiel, la dénomination souligne le parti pris politique des œuvres.

Selon Ève Lamoureux, les artistes qui veulent participer à une redéfinition de la société dans les années 1960 et 1970 choisiront trois formes d'actions politiques. Certains iront vers le mouvement nationaliste, désirant créer un art proprement québécois, attaché au contexte géographique, historique et politique de leur nation. Cette tendance viendra s'accroître et se propager avec la création du Parti québécois et la crise d'octobre. Une autre forme d'action politique est la tendance à la contre-culture. C'est le pouvoir de la jeunesse qui favorisera ce mouvement. La contre-culture fera fi des valeurs conservatrices pour explorer des sujets hors-normes, comme la libération sexuelle, l'utilisation de drogues, l'exaltation de modes de vie alternatifs ou le rejet du consumérisme. Finalement, les artistes font état d'un militantisme prononcé, qui comprend à la fois le désir de se regrouper afin d'établir des actions politiques et d'obtenir un certain pouvoir, et aussi des revendications penchant fortement vers la gauche et souvent vers le marxisme-léninisme.³⁸²

Andrée Fortin, quant à elle, catégorise les arts visuels des décennies 1960 et 1970 sous trois déclinaisons : la contre-culture, l'engagement politique et le formalisme. La contre-culture se dote d'une esthétique qui lui est propre, promue en grande partie par

³⁸¹ La revue de bande dessinée *L'Hydrocéphale* reçoit d'ailleurs une subvention de 3000 \$ grâce à ce programme. André Carpentier, « Des Hydrocéphales très entêtés », *La bande dessinée québécoise*, Montréal, La Barre du Jour, 1975, p. 73-85.

³⁸² Ève Lamoureux, *op. cit.*, p. 50.

le graphisme et le design de la revue *Mainmise*. Elle se fait la grande défenseuse de l'expressivité à tout prix et de la liberté, voulant faire écho à l'utopie qu'elle soutient. L'engagement politique encourage la dominance du groupe sur l'individu. On veut dénoncer et convaincre en utilisant l'espace public afin de s'adresser à tous, mais surtout à la classe populaire. L'engagement est obligatoirement de gauche. Enfin, le formalisme est l'expression sans sujet. Contrairement aux deux tendances précédentes, on ne met en valeur aucune idéologie, mais on expérimente l'art.³⁸³

Au milieu de ce monde des arts en pleine transformation, l'artiste se donne de nouveaux rôles. Francine Couture va reconnaître trois rôles ou figure de l'artiste lors de ces décennies. Tout d'abord, l'artiste anthropologue, qui fait état d'une observation, qui constate et démontre afin d'éclairer la compréhension de la culture et du peuple québécois. Ensuite, l'artiste animateur, qui souhaite établir une interaction avec le public, qui demande sa participation et tente ainsi d'élargir le public de l'art. Et enfin, l'artiste militant, qui affiche un lien flagrant avec une cause ou avec un groupe politique et qui déplace littéralement la lutte politique dans le monde de l'art et vice versa.³⁸⁴

On peut aisément mettre en relation ces différentes catégories de l'art et de l'artiste de la période contre-culturelle avec les deux études de cas effectués au deuxième chapitre, soit les albums *Oror 70* d'André Philibert et *L'histoire du Québec illustrée* de Léandre Bergeron et Robert Lavaill et avec les planches de Pierre Dupras.

Oror 70 ne se présente pas aux premiers abords comme une œuvre engagée, n'énonçant aucun discours politique clair. Cependant, l'œuvre transpire des

³⁸³ Andrée Fortin, « Affirmations collectives et individuelles », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry, dirs., *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, 1999, p. 38-42.

³⁸⁴ Francine Couture, « Identités d'artiste », *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, op. cit., p. 8.

préoccupations artistiques et sociales de l'époque en ce qui a trait au mouvement contre-culturel, à la tendance nationaliste et au formalisme. Philibert emprunte à la fois l'esthétique de la contre-culture et les valeurs qui y sont associées. Ces dessins disproportionnés proposent un mode de vie libre et assumé tout en suggérant une utilisation de drogue qui permet d'expérimenter le réel. En tant que mode de vie à part entière, la contre-culture devient une contestation politique. La tendance nationaliste est extrêmement présente dans l'œuvre étudiée. De plus, la figure d'Aurore contient en elle le Québec entier, qui vit, comme le personnage, une quête ultime d'autonomisation et de reconquête. Enfin, en créant ses propres codes graphiques et textuels et en s'éloignant d'un mode de narration classique, l'auteur présente un art plus expérimental. Il explore son art au même titre que ses personnages explorent leur monde. Cette emphase sur la forme évite de donner aux lecteurs des clés évidentes de compréhension. Il doit plutôt arriver lui-même à ses propres conclusions, pour trouver diverses significations dans les images et le texte. Par ce dernier point, André Philibert s'approche de la figure de l'artiste animateur. En effet, son utilisation d'un formalisme créatif oblige une plus grande participation du lecteur, le discours de son œuvre ne se révélant qu'à travers les codes établis. Cette vision plus conceptuelle de la bande dessinée fait peut-être d'*Oror 70* une œuvre plus difficilement abordable, mais pour Philibert, le choix du médium en tant que tel est un moyen d'aller à la rencontre du public, de rejoindre le plus de spectateurs possibles.

L'action politique de Bergeron se développe clairement sous la tendance nationaliste et l'engagement politique de gauche. Cette appropriation se fait entre autres par l'utilisation d'une langue qui ressemble au peuple québécois. De plus, les Européens sont dépeints comme des profiteurs et des menteurs, dissociés du *Nous* québécois. Enfin, Bergeron réinterprète les faits historiques à la lumière d'une vision presque marxiste, déjouant les mécanismes de domination tenant le peuple ou l'ouvrier dans l'aliénation. Le but avoué étant de se servir de l'art pour diffuser un message éminent

social et politique, on peut approcher Bergeron de la figure de l'artiste militant, mais aussi de celle de l'artiste anthropologue. Son militantisme est facile à déceler par son approche marxisante des faits racontés et par tous les moyens employés afin d'encourager la communication efficace et la compréhension. Sa lutte en est une de gauche, mais c'est aussi celle du nationalisme, celle de la proposition d'autonomisation d'un peuple qui peut très bien prendre son destin en main. Bergeron se donne aussi le rôle de l'artiste anthropologue, présentant son manuel comme la vérité pure, comme la juxtaposition de faits historiques réels et vérifiables.

En ce qui concerne Pierre Dupras, bien que l'artiste soit influencé par la bande dessinée contre-culturelle française, son travail s'inscrit véritablement dans un engagement politique nationaliste. Dupras s'approche ainsi de la figure de l'artiste militant, assumant son adhésion au Parti québécois³⁸⁵ et son penchant pour la cause syndicale. En ce sens, il reflète parfaitement les idéaux de l'organe qui le diffuse, soit *Québec-Press*.

La contre-culture, entre art majeur et mineur, entre culture de masse et d'élite, sera bien vite récupérée par la culture officielle soutenue par les grandes institutions, ce qui, pour plusieurs, sera considéré comme la manifestation de son échec³⁸⁶. Néanmoins, elle demeure la fière représentante de l'idéologie de contestation et de libération autant dans sa tradition graphique que dans ses discours et ses publications. Cet échec présumé est d'ailleurs contredit par d'autres auteurs, qui voient dans notre société actuelle l'importance de l'héritage de la contre-culture :

[...] épanouissement personnel, écologie, agriculture biologique, rock, rapports non hiérarchiques, mise en réseau, amour libre, yoga, marijuana, spiritualité orientale, performances théâtrales, tout un éventail

³⁸⁵ Voir annexe B.

³⁸⁶ Jean-Philippe Warren, « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978) », *Mémoires du livre*, vol. 4, n°1, automne 2012, [En ligne], <www.erudit.org>.

d'expériences nouvelles a secoué les mœurs et la conscience de la génération d'après-guerre en l'espace de quelques années, à tel point qu'il est possible d'affirmer que la période qui s'étend de l'Expo 67 au premier mandat du gouvernement du Parti québécois, élu en 1976, a eu un impact au moins aussi grand sur le monde qui est le nôtre que la très célébrée Révolution tranquille³⁸⁷.

On retrouve aussi les échos de la transformation des médias des années 1960 dans notre quotidien. La concentration des médias a suivi son cours et la presse francophone québécoise est détenue en majorité par les groupes Gesca et Quebecor, *Le Devoir* faisant office de seul média indépendant³⁸⁸. Ses deux entreprises, bien que concurrentes commercialement, sont essentiellement de la même famille idéologique³⁸⁹. Pourrait-on imaginer *Québec-Presse* aujourd'hui? Peut-être qu'un tel média contestataire verrait en internet une plate-forme intéressante. Cependant, il est difficile d'imaginer que des dessins comme ceux de Pierre Dupras seraient les bienvenus dans le monde médiatique. Leur irrévérence et, parfois, leur violence, causeraient sans doute bien des débats et des controverses qui enflammeraient les médias sociaux³⁹⁰.

Laissons finalement les derniers mots à Pierre Dupras. Réfléchissant sur l'importance qu'il accorde à la reconnaissance universitaire de sa production, il souligne avec fierté les liens intrinsèques entre son travail de caricaturiste et de bédéiste et le média qui en assurait la diffusion:

³⁸⁷ Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, Montréal, Septentrion, 2015, p. 7.

³⁸⁸ Jacques Keable, *Québec-Presse, un journal libre et engagé*, Montréal, Écosociété, 2015, p. 10.

³⁸⁹ Sauf peut-être pour un a-priori nationaliste de la part de Québecor, et d'une tendance fédéraliste chez Gesca. *Ibid*, p. 134.

³⁹⁰ Dupras recevait tout de même un grand nombre de plaintes en son temps, qu'il se plaisait à conserver. Voir annexe B.

Évidemment, la reconnaissance fait toujours plaisir, bien sûr. Et ce qui me fait plaisir, peut-être plus que ma *gloria* personnelle, c'est *Québec-Presse*, c'est l'époque de *Québec-Presse*, c'est les idées qu'on défendait. De voir que cette période-là, que *Québec-Presse*, qu'on en parle encore et que ça a joué un rôle sur le plan sociopolitique, c'est ça qui est le plus important.³⁹¹

³⁹¹ Voir annexe B.

ANNEXE A
ILLUSTRATIONS



Figure 1 : DUPRAS, Pierre. *Il faut être fier d'être Canadien!* Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 31 mai 1970, p. 24a.



Figure 2 : LECLERC, Fernand. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration).
Publiée dans *OVO photos*, Décembre 1970, n°1, p. 32.

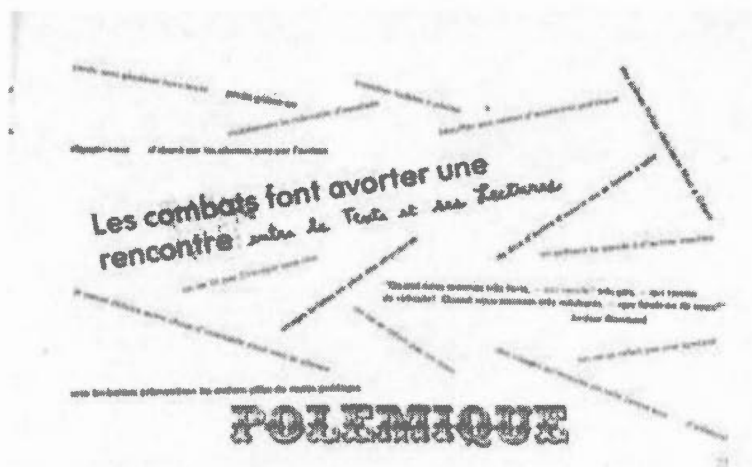


Figure 3 : INCONNU. Reproduction mécanique. Publiée dans *Cul-q*, 1976, n°10, p. 23.

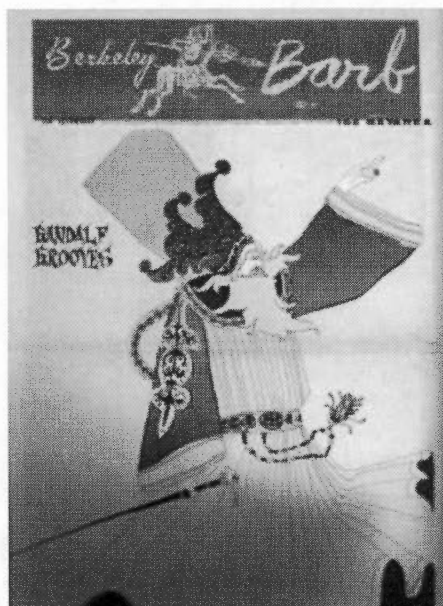


Figure 4 : INCONNU. *Titre inconnu* . Reproduction mécanique (illustration). Publié dans *Berkeley Barb*, 24 novembre, vol. 5, n°21, issue 11, p.1. Image tirée de BIZOT, Jean-François. *Free Press, La contre-culture vue par la presse underground*. Paris, Actuel, Nova Éditions, 2010, p. 54.

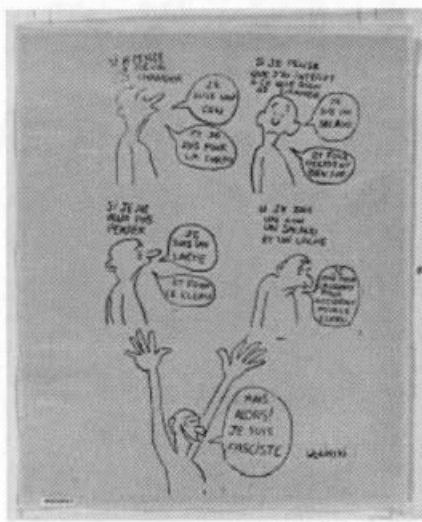


Figure 5 : WOLINSKI, Georges. *Si je pense que rien ne doit changer, je suis un con.....*Reproduction mécanique (affiche). 1968. Image tirée de BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Gallica*. [En ligne]. (page consultée le 17 août 2016). < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90181398.r=Wolinski?rk=42918;4>>



Figure 6 : CHIENDENT. *Le sélection du lecteur digéré présente : L'être le plus extraordinaire que j'aie connu.* Reproduction mécanique (bande dessinée). Publiée dans *Quartier Latin*, 1^{er} octobre 1969, p. 22.

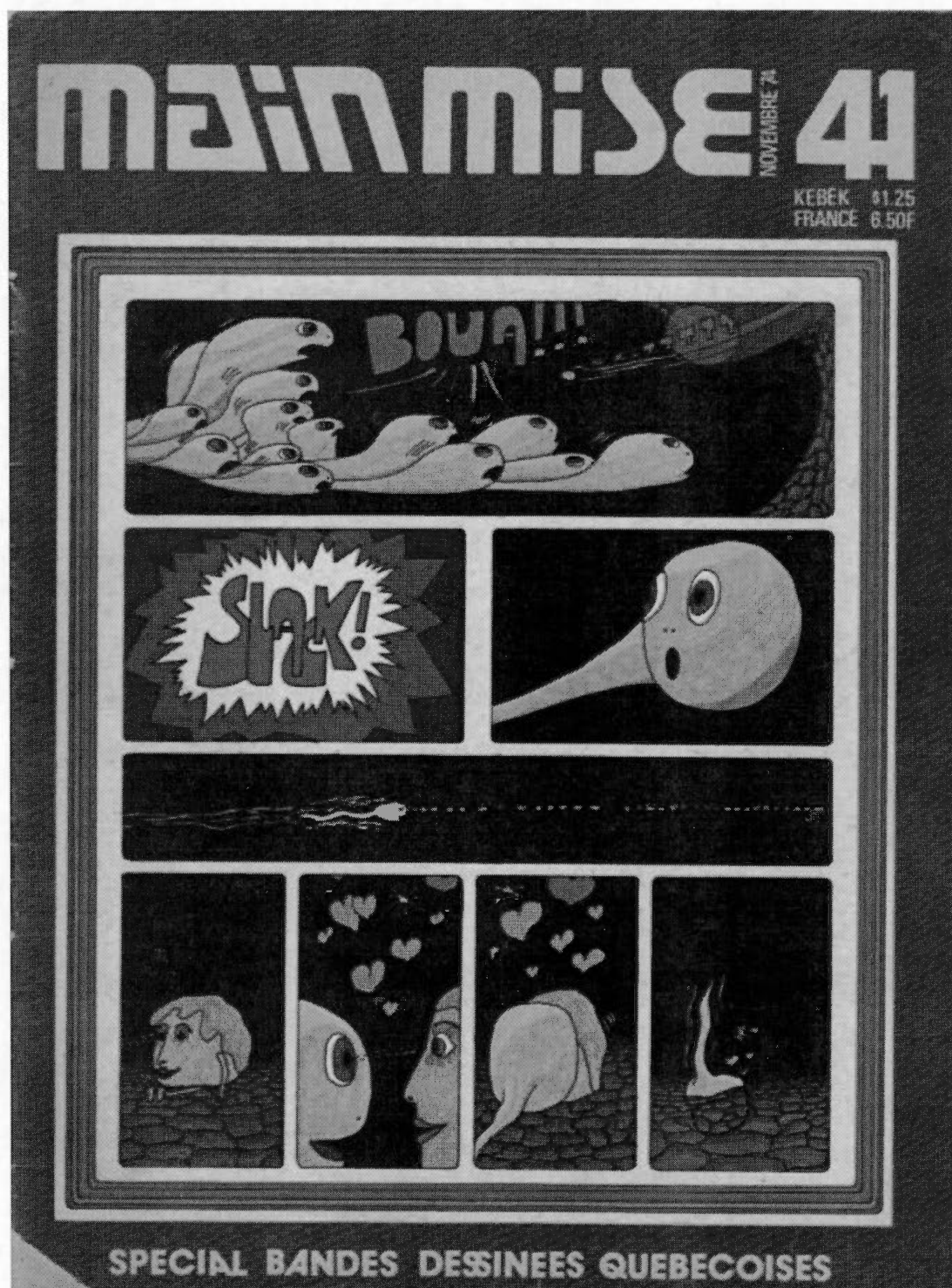


Figure 7 : *Mainmise*, Novembre 1974, n° 41, p. 1

Les coopératives; solution idéale?



Quelques conseils

Il ne faut pas... et c'est ce qui est le plus important... pour les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale...

Et voilà que les poulets s'en mêlent

Un jour, un poulet... les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale...

L'Assurance-automobile

Le Québec est encore bon premier...

Un jour, un poulet... les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale... les coopératives... la solution idéale...

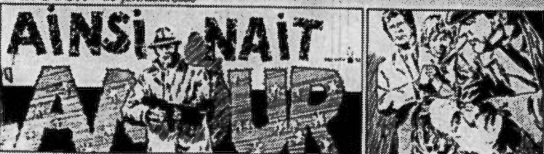
Une question de vie ou de mort. Le Québec, le plus riche des provinces canadiennes, est en train de se transformer en une véritable usine à gaz. Les coopératives, qui ont été créées pour servir les besoins de la communauté, sont aujourd'hui en danger. Elles doivent lutter pour survivre dans un monde où la concurrence est féroce. Les coopératives doivent donc se réinventer pour rester pertinentes.

Augmentations à la chaîne Après l'essence, maintenant les autos

On a vu récemment la hausse des prix de l'essence. Maintenant, c'est au tour des voitures. Les constructeurs ont décidé d'augmenter les prix de leurs modèles. Cela signifie que les automobilistes vont devoir débourser encore plus d'argent pour acheter une voiture. Cette situation est préoccupante, car elle va rendre l'automobile moins accessible pour beaucoup de gens.

Bandes dessinées québécoises

ZAWOUSH de J.M. LaBrosse



les âmes limpides de Richard Côté



le sombre vilain d'Hurtubise



l'inoubliable par Tito



Le Fakir de Richard Jalbert



cestin par JEMERS

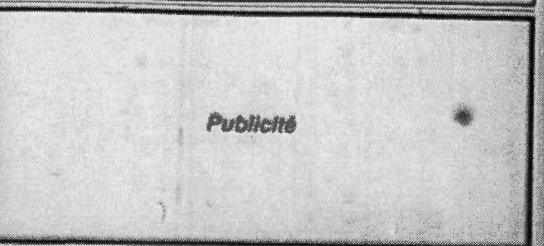
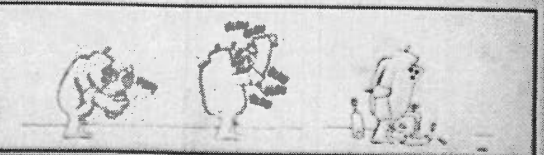


Figure 8 : Le Jour, 28 février 1974, p. 11.

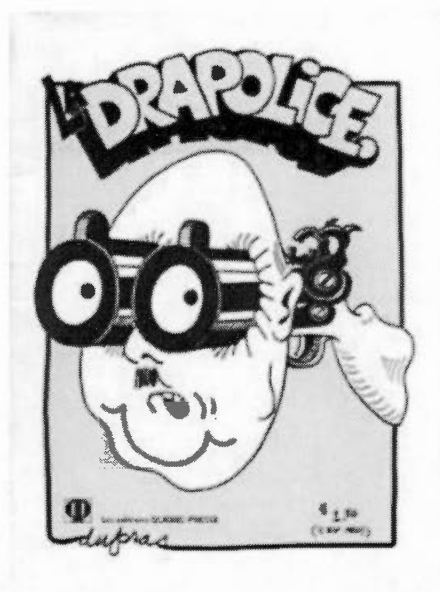


Figure 10 : DUPRAS, Pierre. *La Drapolice*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions Québec-Press, page couverture. Image tiré de VIAU, Michel. *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 198.

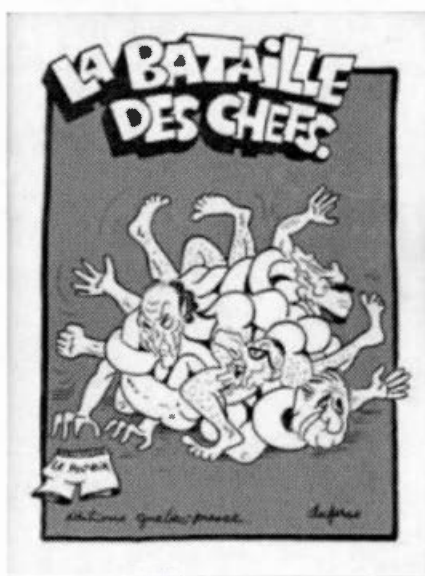


Figure 11 : DUPRAS, Pierre. *La bataille des chefs*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1973, Montréal, Éditions Québec-Press, page couverture. Image tirée de VIAU, Michel. *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 198.

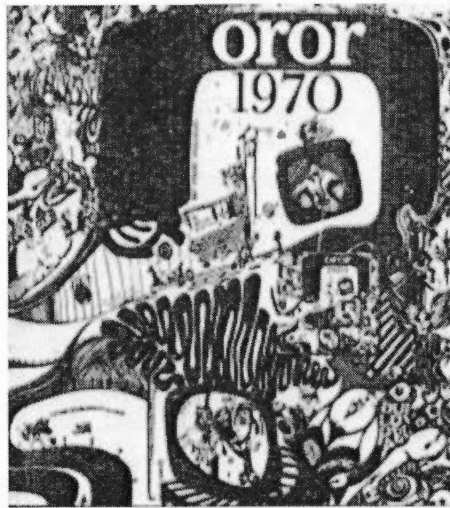


Figure 12 : PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, page couverture.



Figure 13 : LAVAIL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, page couverture. Image tirée de VIAU, Michel. *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014, p. 200.



Figure 14 : PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé.



Figure 15 : PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé.



Figure 16 : PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé.



Figure 17 : PHILIBERT, André. *Oror 70*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1970, Montréal, Éditions du Cri, non-paginé.



Figure 18 : LAVAIL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée*. Reproduction mécanique (album de bande dessinée). 1971, Montréal, Éditions québécoises, p. 20.



Figure 21 : *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, page couverture.

Après deux semaines : \$4,096.

QUÉBEC-PRESSE
Campagne de souscription
Objectif : \$10.000

Pour financer la quatrième année de son existence, *Québec-Presse* a besoin de \$10,000.

Les Québécois qui croient en la nécessité d'un journal indépendant peuvent aider *QUÉBEC-PRESSE* de deux manières : en devenant sociétaires de la Coopération (une part sociale se vend \$25),

-ou faisant un don à *QUÉBEC-PRESSE*.

Chaque semaine, dans cette page, nous publierons les résultats de notre campagne. Les noms des donateurs ou des sociétaires seront aussi publiés, à moins d'être contraire de leur part.

**Le Québec a besoin
de Québec-Presse
Québec-Presse
a besoin de vous**

<p>AMBI SOCIAL</p> <p>Remplissez le dossier de demande d'adhésion ci-dessous et joignez-le, avec votre chèque de \$25,00, à votre dossier de souscription.</p> <p>Nom : _____</p> <p>Prénoms : _____</p> <p>Adresse : _____</p> <p>Cité : _____</p> <p>Province : _____</p> <p>Code postal : _____</p> <p>Je m'engage à verser les versements de \$25,00 par semaine et je m'engage à verser les versements de \$25,00 par semaine.</p> <p>Date : _____</p> <p>Signature : _____</p>	<p>DON</p> <p>Remplissez le dossier de demande d'adhésion ci-dessous et joignez-le, avec votre chèque de \$25,00, à votre dossier de souscription.</p> <p>Nom : _____</p> <p>Prénoms : _____</p> <p>Adresse : _____</p> <p>Cité : _____</p> <p>Province : _____</p> <p>Code postal : _____</p> <p>Je m'engage à verser les versements de \$25,00 par semaine et je m'engage à verser les versements de \$25,00 par semaine.</p> <p>Date : _____</p> <p>Signature : _____</p>
---	---

22 / QUÉBEC-PRESSE 3 JUIN 1973

Figure 22 : *Québec-Presse*, 3 juin 1973, p. 22.



Figure 23 : NADEAU, Marc-Antoine. *Nicole sans micro ni caméra 5*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 16 novembre 1969, p. 24a.

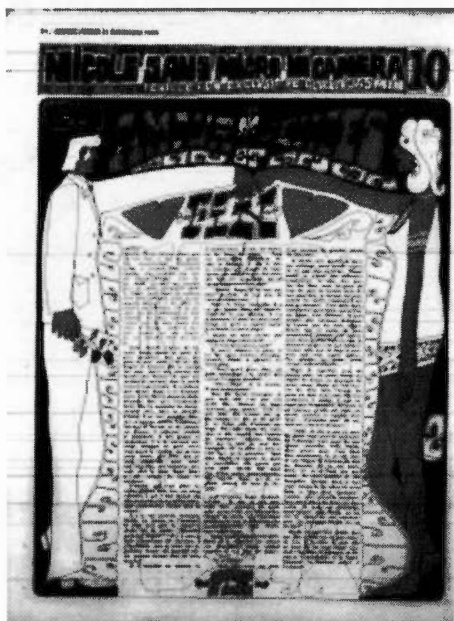


Figure 24 : NADEAU, Marc-Antoine. *Nicole sans micro ni caméra 10*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 21 décembre 1969, p. 24.

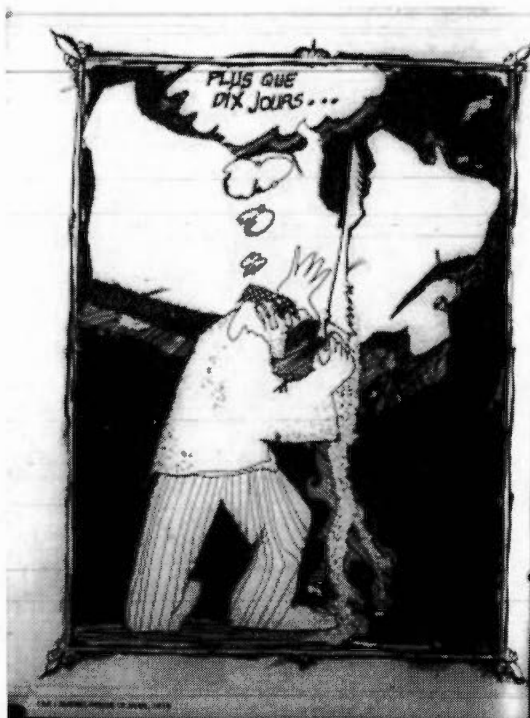


Figure 25 : NADEAU, Marc-Antoine. *Plus que dix jours....*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 avril 1970, p. 16a.



Figure 26 : NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 30 novembre 1969, p. 5a.



Figure 27 : NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1969. Publiée dans *Québec-Press*, 19 octobre 1969, p. 4.



Figure 28 : LECLERC, Mario. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 26 avril 1970, p. 20.



Figure 29 : MONTPETIT, André. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 1^{er} février 1970, p. 24a.

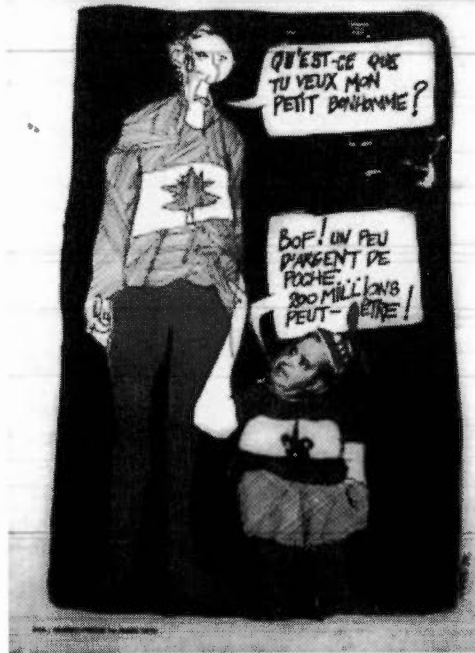


Figure 30 : NADEAU, Marc-Antoine. *Titre inconnu*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 1^{er} mars 1970, p. 24a.

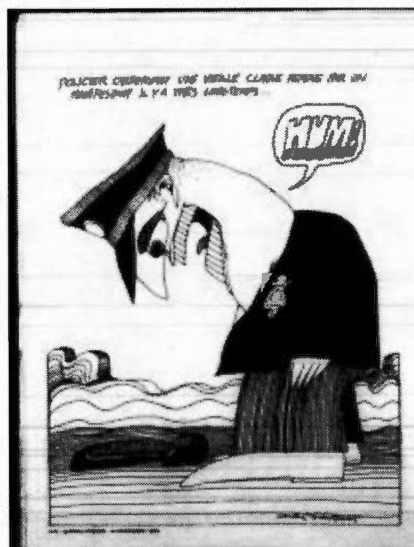


Figure 31 : MONTPETIT, André. *Policier observant une vieille claque perdue par un manifestant il y a très longtemps*. Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Press*, 14 décembre 1969, p. 20a.

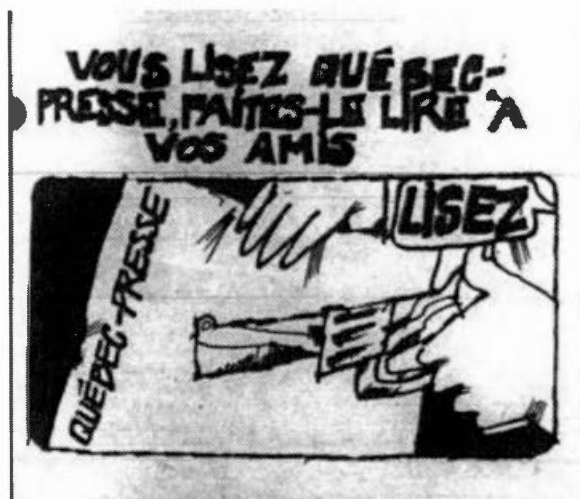


Figure 32 : INCONNU. *Vous lisez Québec-Press, faites-le lire à vos amis.* Reproduction mécanique (illustration). Publiée dans *Québec-Press*, 29 mars 1970, p. 5a.



Figure 33 : INCONNU. *Un journal qui se vend bien.* Reproduction mécanique (illustration). Publiée dans *Québec-Press*, 12 avril 1970, p. 6.



Figure 34 : DUPRAS, Pierre. *René Lévesque : Difficile de plaire à tout le monde.*
Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 5.



Figure 35 : DUPRAS, Pierre. *La restructuration scolaire de Montréal s'en vient.*
Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 7.

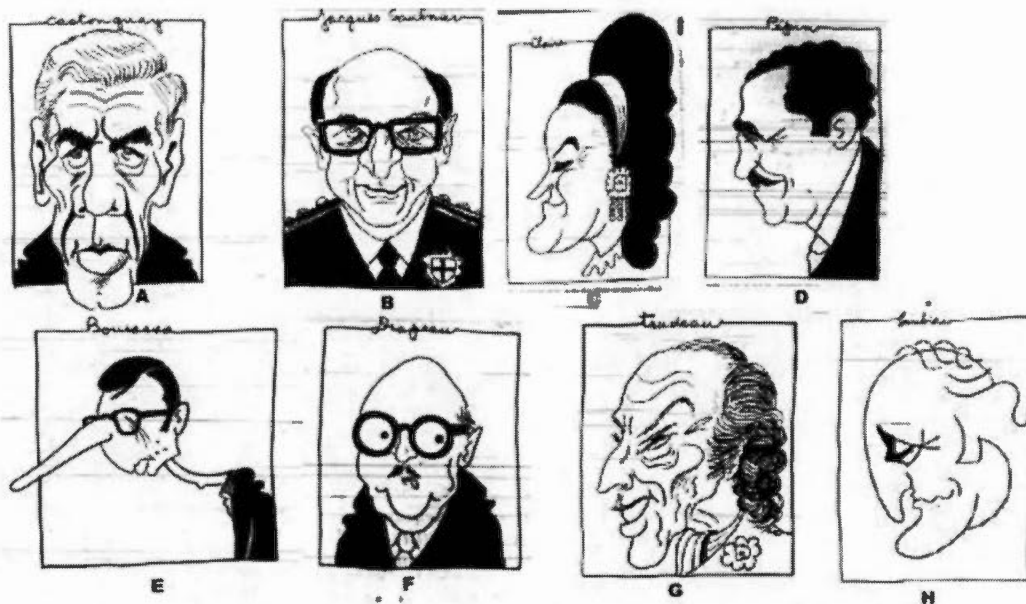


Figure 36 : Montage personnel.

A : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Claude Castonguay*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 3 juillet 1972, p. 5.

B : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Jacques Saulnier*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 24 juillet 1972, p. 7.

C : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Claire Kirkland Casgrain*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 10 septembre 1972, p. 24.

D : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Jean-Luc Pépin*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 29 octobre 1972, p. 7.

E : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Robert Bourassa*. Reproduction mécanique (caricature). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 24 décembre 1972, p. supp9.

F : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Jean Drapeau*. Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans *Québec-Presse*, 7 janvier 1973, p. 5.

G : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Pierre Elliott Trudeau*. Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans *Québec-Presse*, 28 janvier 1973, p. 7.

H : DUPRAS, Pierre. *Portrait de Gabriel Loubier*. Reproduction mécanique (caricature). 1973. Publiée dans *Québec-Presse*, 20 mai 1973, p. 8.



Figure 39 : DUPRAS, Pierre. *Jean-Jacques Bertrand et Pierre-Elliott Trudeau : les caisses électorales*. Reproduction mécanique (caricature). 1969. Publiée dans *Québec-Press*, 23 novembre 1969, p. 6a.

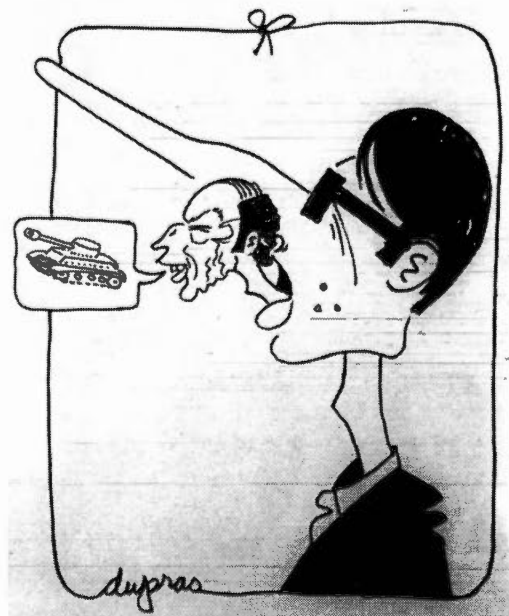


Figure 40 : DUPRAS, Pierre. *Pierre Elliot Trudeau et Robert Bourassa : loi sur les mesures de guerre*. Reproduction mécanique (caricature). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 18 octobre 1970, p. B4.



Figure 41 : SINÉ. *Titre inconnu. Date inconnu.* Image tirée de BEDOS, Guy *et al.* *Sine, 60 ans de dessins.* Paris, Éditions Hoëbke, 2009, p. 9.



Figure 42 : *Québec-Press*, 2 janvier 1972, page couverture.

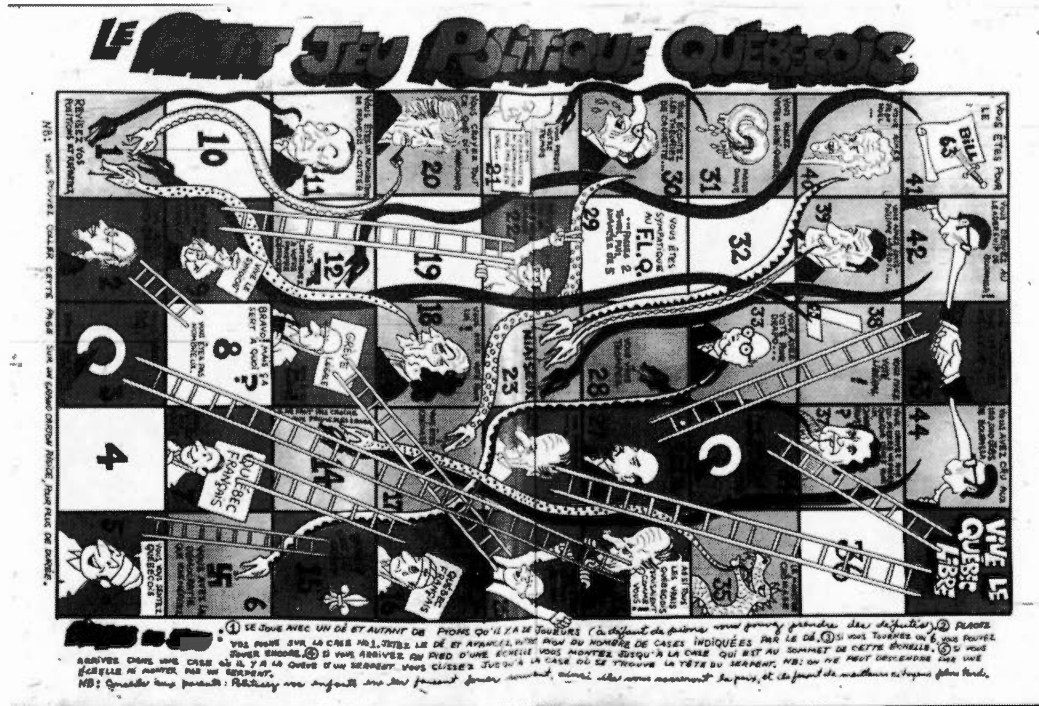


Figure 43 : DUPRAS, Pierre. *Le petit jeu politique québécois*. Reproduction mécanique (planche). 1971. Publiée dans *Québec-Press*, 26 décembre 1971, p. 20-21.



Figure 44 : DUPRAS, Pierre. *La fête du travail*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 6 septembre 1970, p. sup1.

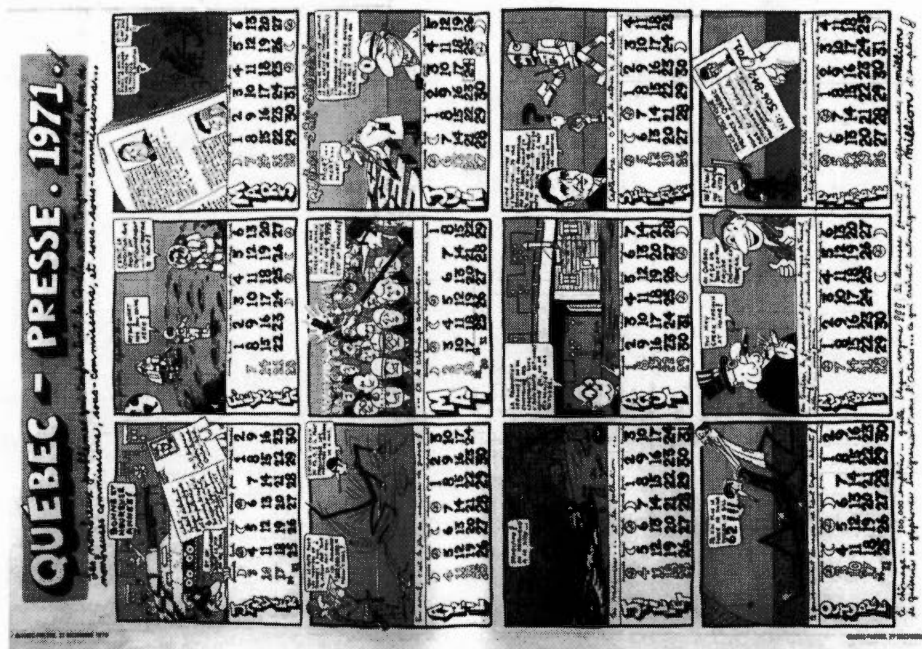


Figure 47 : DUPRAS, Pierre. *Québec-Presse 1971*. Reproduction mécanique (planche). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 27 décembre 1970, p. 12b-13b.



Figure 48 : DUPRAS, Pierre. *Publicité pour Québec Presse (Jean Lesage)*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 28 juin 1970, p. 9a.



Figure 49 : DUPRAS, Pierre. *Québec Presse a besoin de crieurs*. Reproduction mécanique (illustration). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 15 novembre 1970, p. 12b.



Figure 50 : DUPRAS, Pierre. *Publicité Drapolice en bd*. Reproduction mécanique (illustration). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 13 février 1972, p. 24.

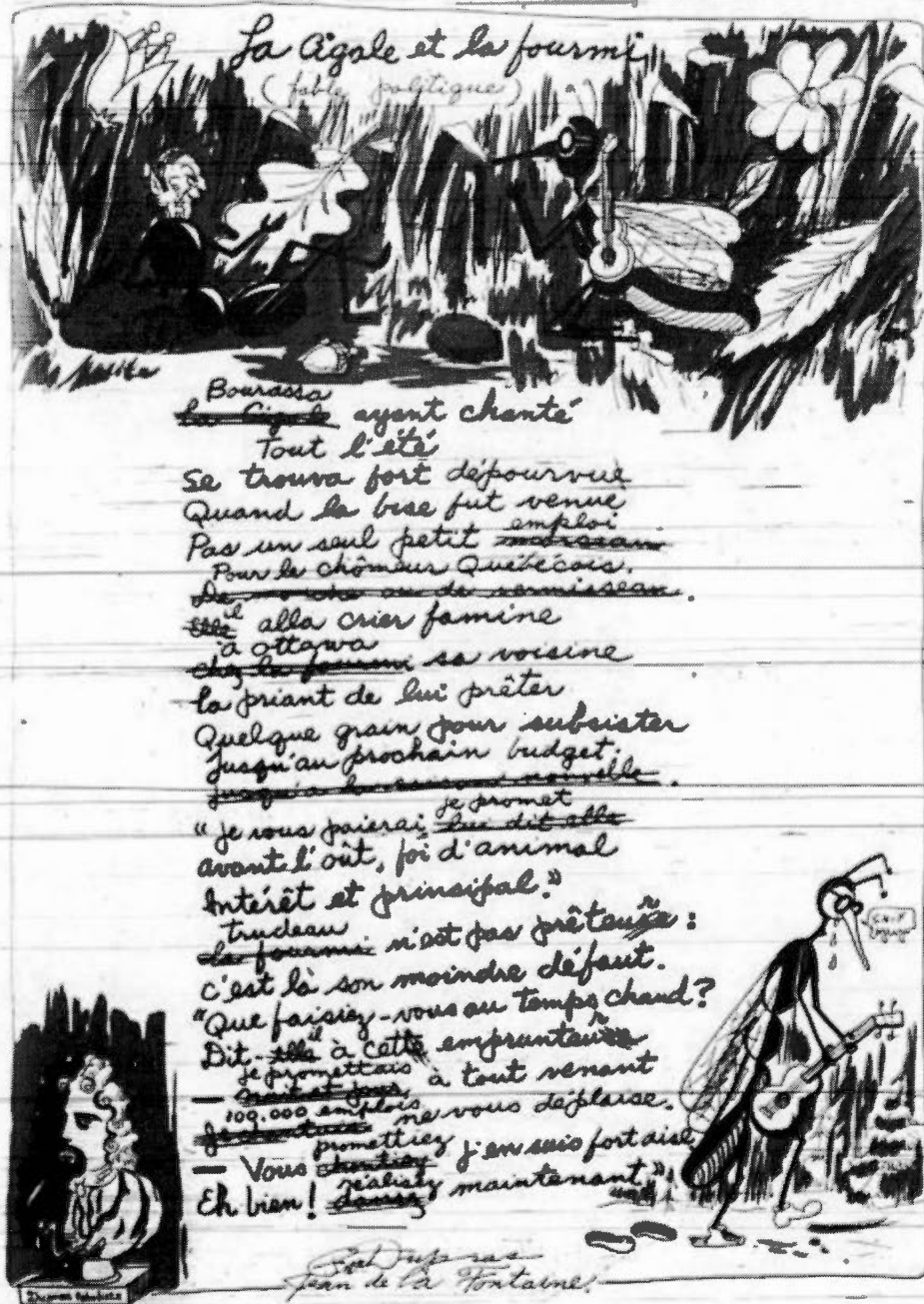


Figure 51 : DUPRAS, Pierre. *La cigale et la fourmi*. Reproduction mécanique (planche). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 8 août 1971, p. 17.



Figure 52 : DUPRAS, Pierre. *Évolution 1*. Reproduction mécanique (planche). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 31 juillet 1972, p. 30.



Figure 53 : DUPRAS, Pierre. *Conversation*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans *Québec-Press*, 26 mai 1974, p. 23.



Figure 54 : DUPRAS, Pierre. *Conversation*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans *Québec-Press*, 26 mai 1974, p. 28.

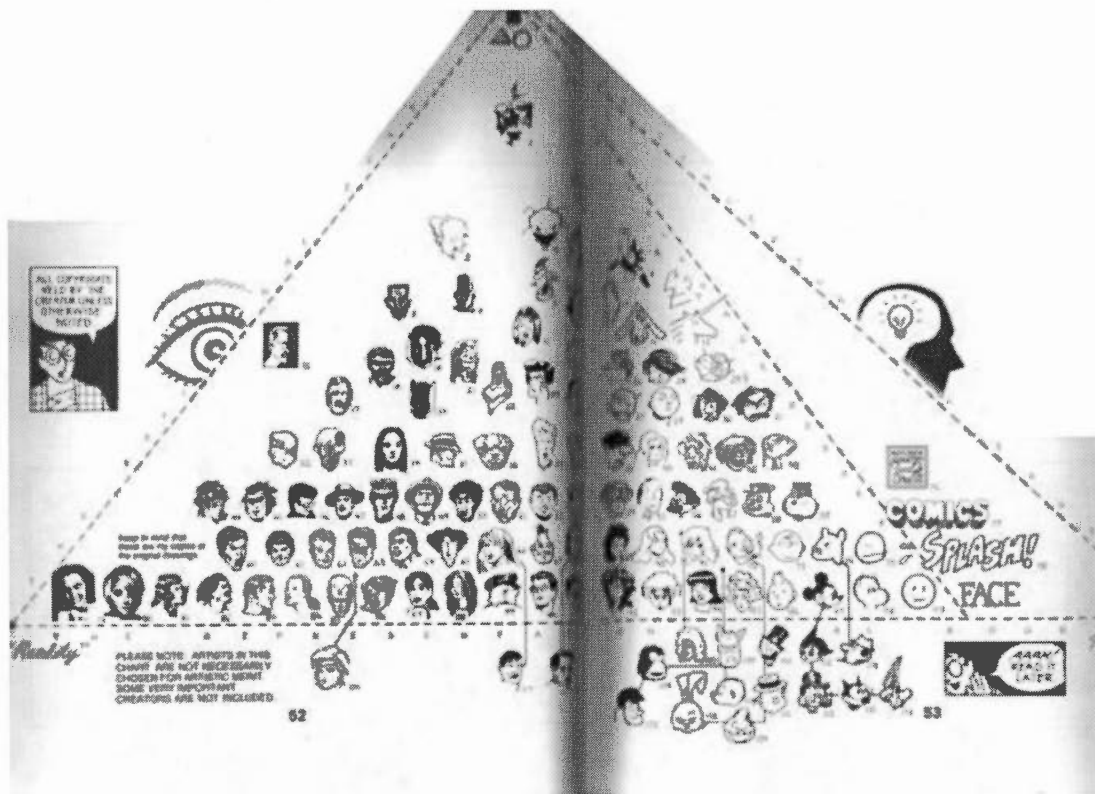


Figure 55 : McCLOUD, Scott. *Understanding comics : The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995, p. 52-53.



Figure 56 : DUPRAS, Pierre. *La loi c'est : Toé tais-toé*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1969. Publiée dans *Québec-Presse*, 16 novembre 1969, p. 20a.

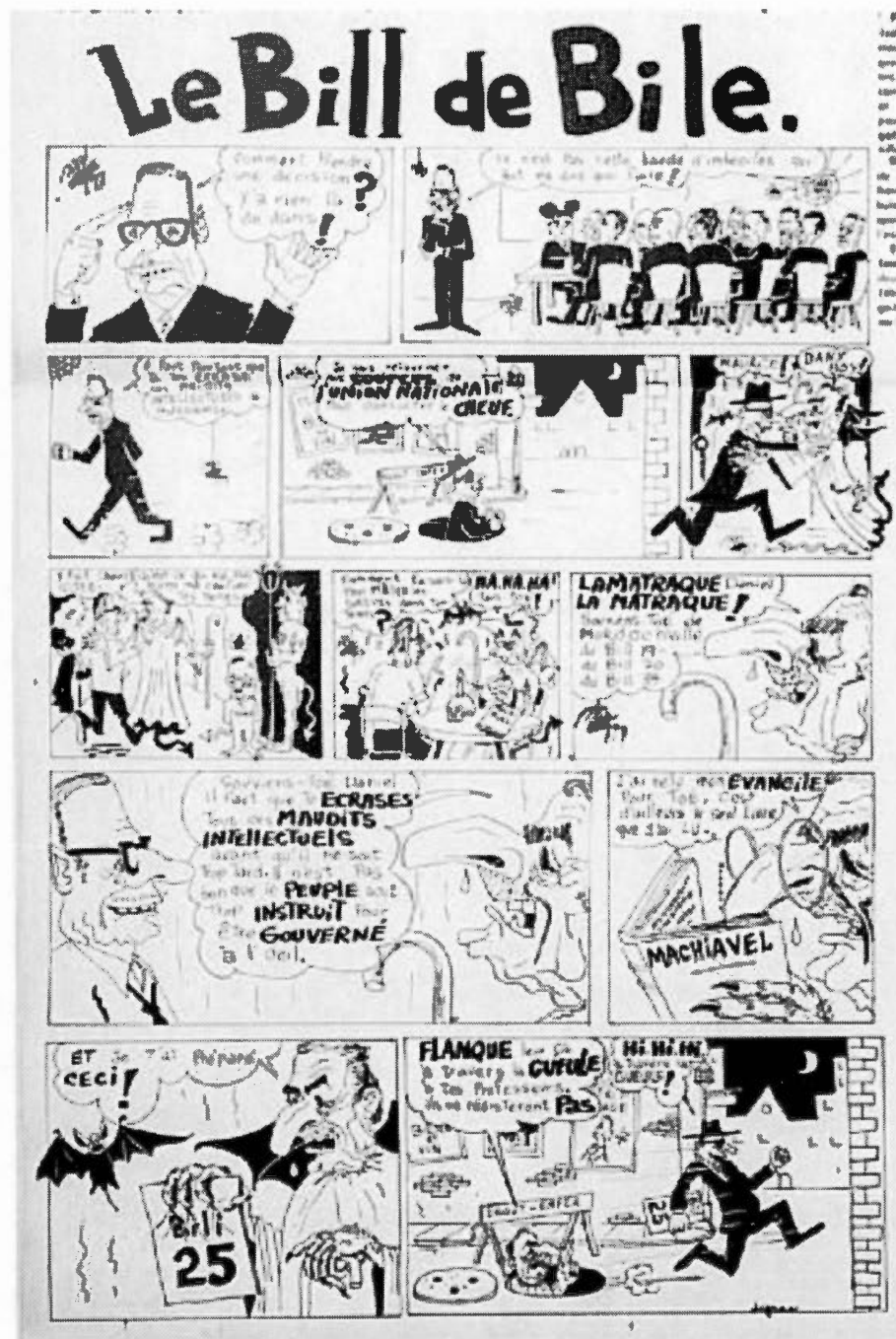


Figure 57 : DUPRAS, Pierre. *Le Bill de Bile*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1967. Publiée dans *Quartier Latin*, 28 février 1967, p. 28.



Figure 58 : DUPRAS, Pierre. *Les voyageurs*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 1^{er} au 15 février 1968, p. 8, Rangée 5, Case 2.



Figure 59 : DUPRAS, Pierre. *PET victory*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 16 au 30 avril 1968, p. 12.

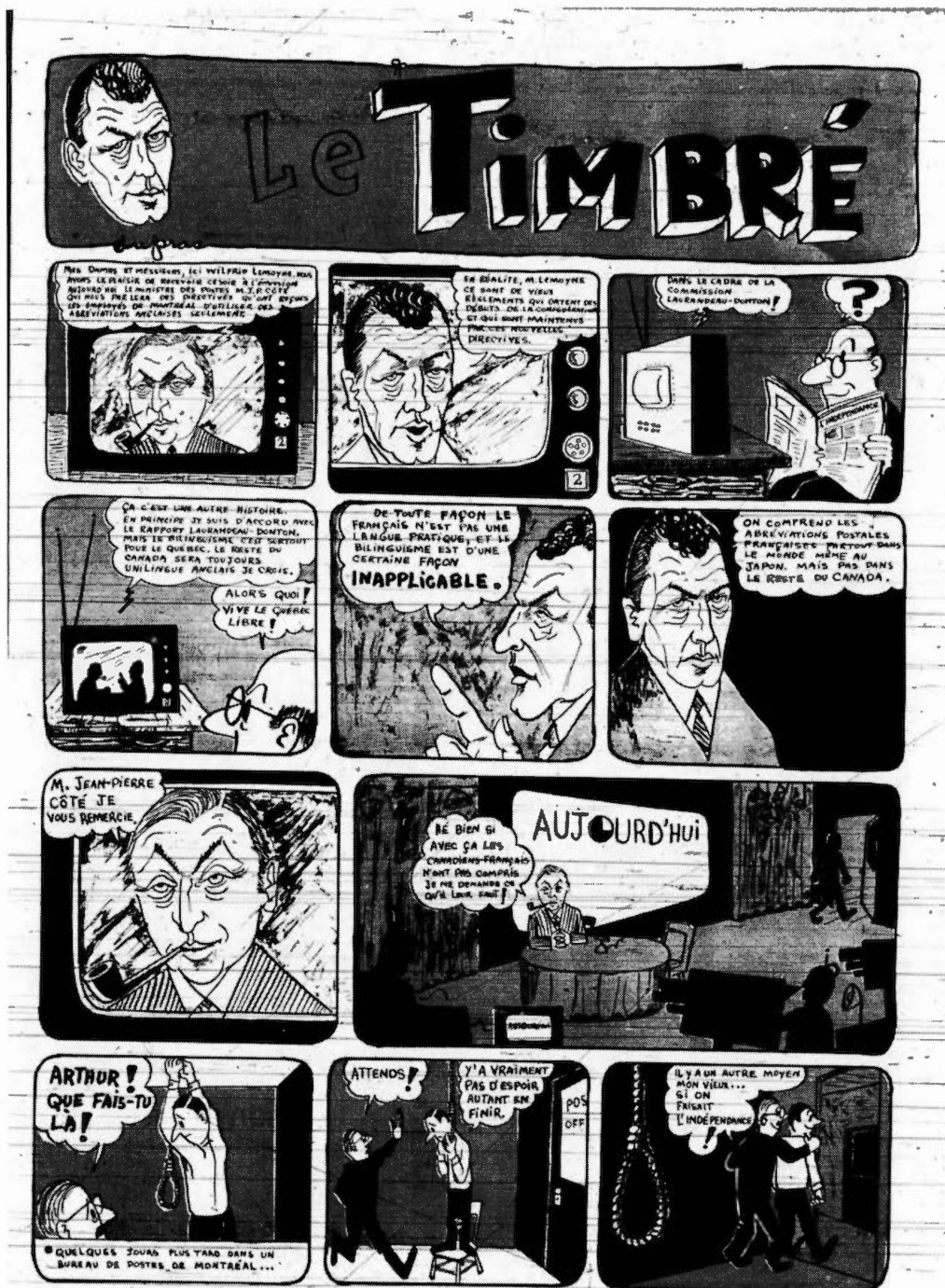


Figure 61 : DUPRÁS, Pierre. *Le Timbré*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1968. Publiée dans *L'Indépendance*, 15 au 31 janvier 1968, p. 11.



Figure 62 : DUPRAS, Pierre. *Évolution 2*. Reproduction mécanique (planche). 1972. Publiée dans *Québec-Presse*, 10 décembre 1972, p. 28.



Figure 63 : PHILIPON, Charles. *Les Poires*. Lithographie. (paru dans le n ° 56 de La Caricature, 24 novembre 1831). Collection Ségolène Le Men. Image tirée de LE MEN, Ségolène (dir.). *L'art de la caricature*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011. [En ligne] <<http://books.openedition.org/pupo/2240>>



Figure 64 : DUPRAS, Pierre. *La pornographie I*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presses*, 29 novembre 1970, p. 20b, Rangée 4, Case 4.

Figure 65 : DUPRAS, Pierre. *Wach!ington*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Press*, 22 août 1971, p. 32.



Figure 66 : DUPRAS, Pierre. *Vive la femme libre*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Press*, 3 octobre 1971, p. 28.



Figure 67 : DUPRAS, Pierre. *Portraits-robots*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 1^{er} novembre 1970, p. 20b.

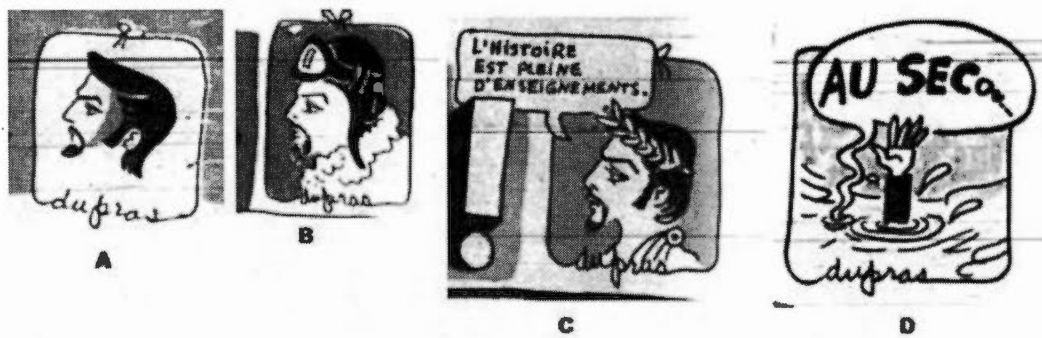


Figure 68 : Montage personnel

A : DUPRAS, Pierre. *L'objectivité ou les hommes politiques tels qu'on les voit.*

Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 19 avril 1970, p. 27a. Détail

B : DUPRAS, Pierre. *Les détournements.* Reproduction mécanique (bande dessinée).

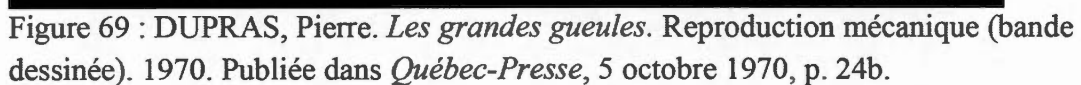
1970. Publiée dans *Québec-Press*, 13 septembre 1970, p. 27a. Détail

C : DUPRAS, Pierre. *Avé Néron!* Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970.

Publiée dans *Québec-Press*, 11 octobre 1970, p. 20b. Détail

D : DUPRAS, Pierre. *Glissement.* Reproduction mécanique (bande dessinée). 1972.

Publiée dans *Québec-Press*, 20 août 1972, p. 30. Détail



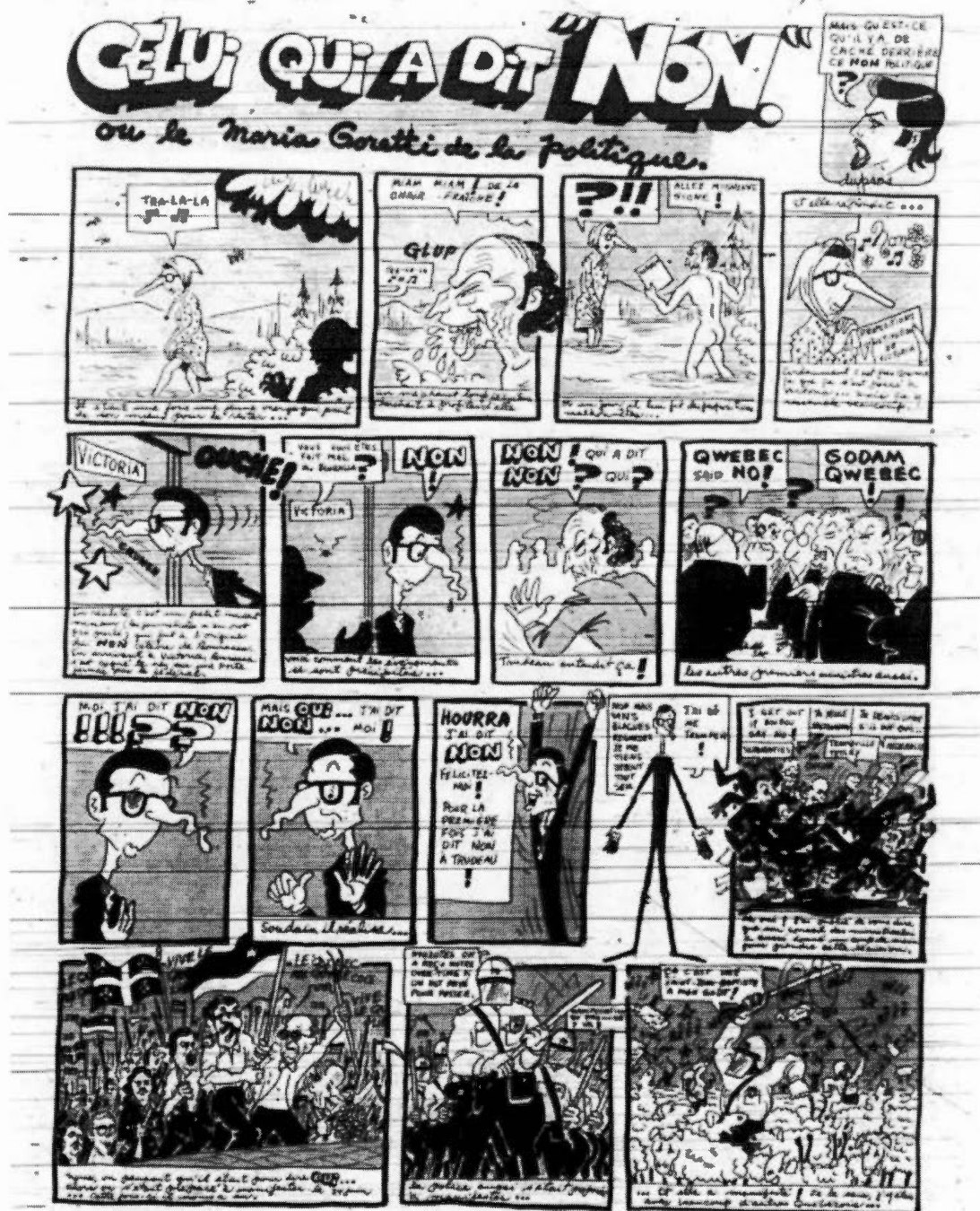


Figure 70 : DUPRAS, Pierre. *Celui qui a dit non, ou le Maria Goretti de la politique*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 27 juin 1971, p. 24b.



Figure 71 : DUPRAS, Pierre. *L'Apothéose!*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 6 décembre 1970, p. 20b.

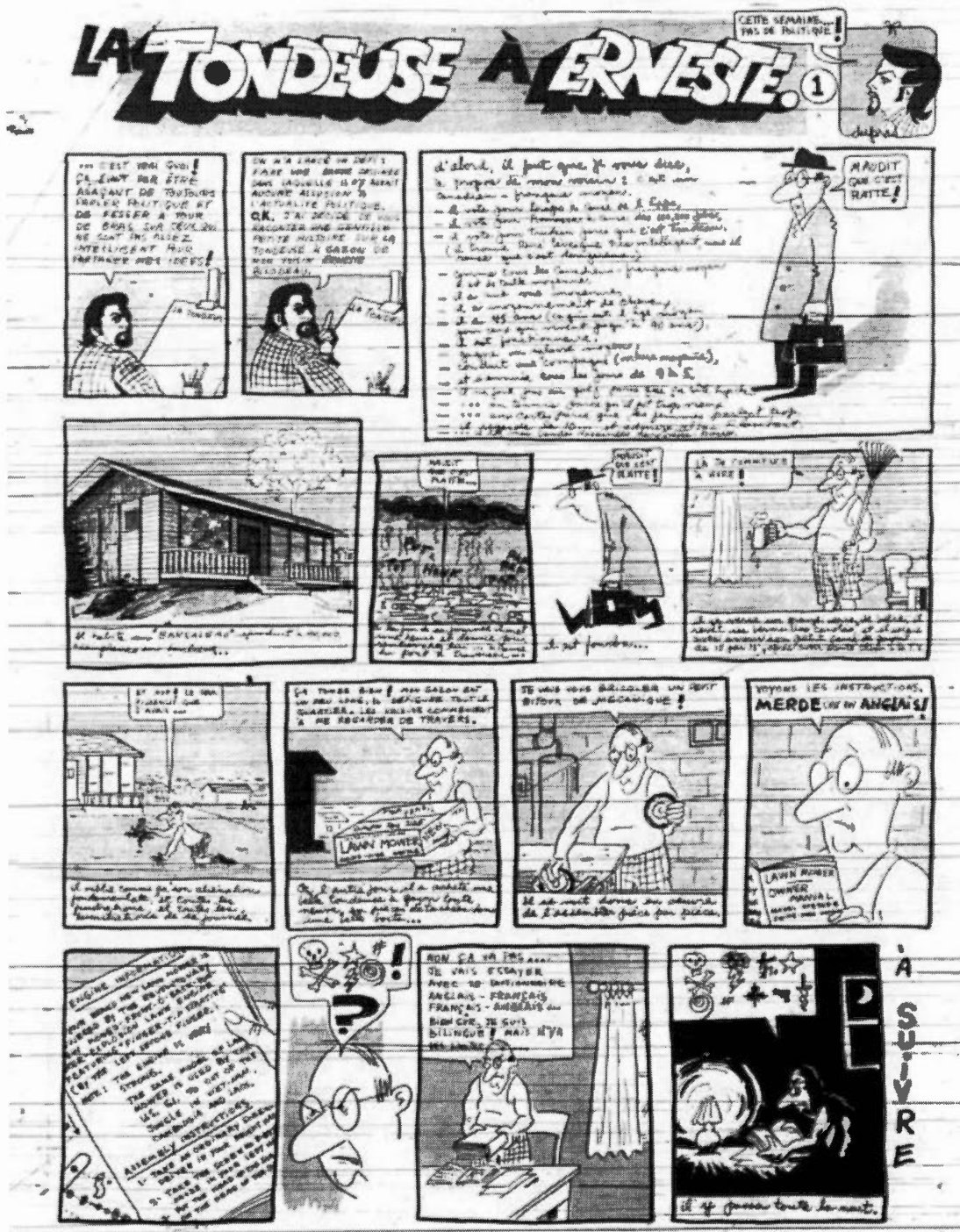


Figure 73 : DUPRAS, Pierre. *La tondeuse à Erneste I*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Press*, 30 mai 1971, p. 20b.



Figure 74 : DUPRAS, Pierre. *La vraie statue*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1973. Publiée dans *Québec-Presse*, 13 mai 1973, p. 29.



Figure 75 : DUPRAS, Pierre. *La cul-ture 2*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1974. Publiée dans *Québec-Presse*, 3 mars 1974, p. 28.



Figure 77 : DUPRAS, Pierre. *Danger immédiat I*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Presse*, 8 novembre 1970, p. 20b.



Figure 79 : DUPRAS, Pierre. Les coups bas de la campagne. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 26 avril 1970, p. 20a.

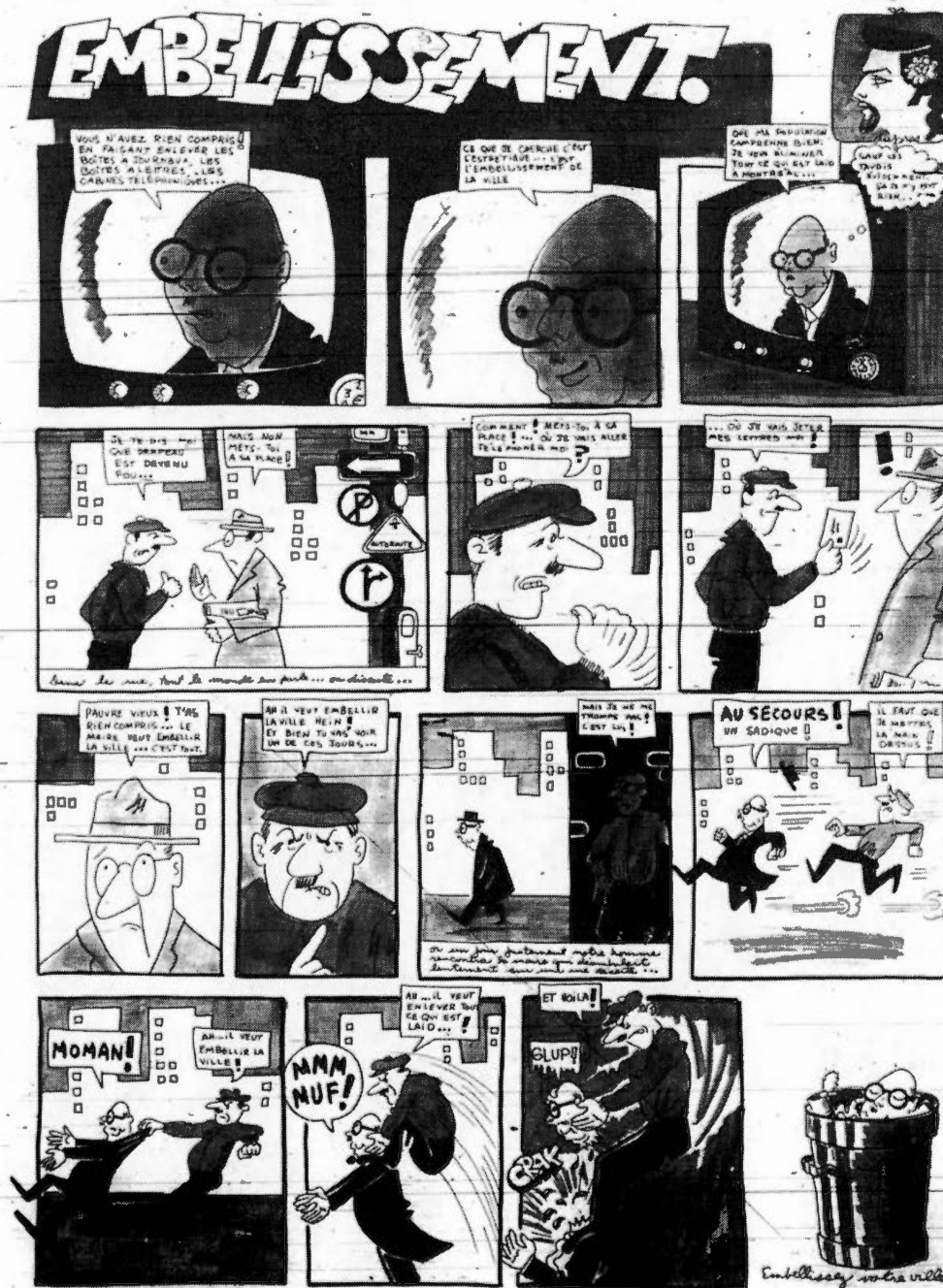


Figure 80 : DUPRAS, Pierre. *Embellissement*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1971. Publiée dans *Québec-Presse*, 12 décembre 1971, p. 28.



Figure 81 : DUPRAS, Pierre. *Les racines du terrorisme 2*. Reproduction mécanique (bande dessinée). 1970. Publiée dans *Québec-Press*, 14 juin 1970, p. 24a.

ANNEXE B
ENTREVUE AVEC PIERRE DUPRAS

Camille St-Cerny-Gosselin : Pierre Dupras, vous êtes peintre, sculpteur, caricaturiste, bédéiste. Est-ce que vous acceptez toutes ces définitions?

Pierre Dupras : Oui. Tout ça, c'est des choses qui sont concomitantes. C'est tout fait par le même homme. Par exemple, j'ai toujours dit qu'un des plus grands peintres novateurs du XIX^e siècle c'était Daumier. Daumier, on le connaît aujourd'hui comme caricaturiste, parce que pour lui c'était un moyen de subsistance. Il a toujours d'ailleurs vécu à la marge de la pauvreté, de sorte qu'il n'a pas pu donner tout ce qu'il pouvait donner comme peintre, parce qu'il était physiquement, et en temps, occupé par le *Charivari*. Il y a un tableau au Musée des beaux-arts de Montréal qui s'appelle *Satire poursuivant des nymphes*. C'est un tableau de Daumier absolument admirable et quand on le regarde, on voit tout l'impressionnisme qui est déjà là, et même Van Gogh, avec le coup de pinceau, est déjà dans ce tableau. Alors, c'est pour ça que l'on ne peut pas vraiment séparer l'un de l'autre. La peinture, la caricature, etc., ce sont des secteurs de la pensée, de l'organisation, du temps et puis surtout sur le plan technique c'est très très différent l'un de l'autre. Moi, j'ai commencé le dessin quand j'étais au collège classique, au collège Grasset dans le Nord de Montréal. Je faisais des caricatures dans le journal du collège. Et quand je suis arrivé vers l'âge de 20 ans, je faisais de la caricature politique dans le journal de l'Université de Montréal, dans le *Quartier Latin*. C'était un journal qui sortait deux fois par semaine, le mercredi et le vendredi. J'avais carte blanche et les coudées franches. Puis, Claude Laverge, qui était directeur de l'hebdomadaire *Dimanche-Matin* à l'époque, a vu mon travail dans le *Quartier Latin*. Il venait de perdre son caricaturiste, Girerd, qui était passé à *La Presse*. J'ai toujours un peu suivi Girerd, comme ça. Bref, il m'a demandé si je pouvais travailler pour le *Dimanche-matin*, qui était un journal avec un très très grand tirage, et j'ai dit oui. En plus, c'était un hebdomadaire, ce qui me demandait de choisir, pendant toute la semaine, le sujet le plus probant. À ce moment-là, j'ai même illustré la chronique de Janette Bertrand, qui était le journal du cœur.

C.ST-C-G : Et comment ça se passait, l'illustration? Vous recevez les textes et vous faites les choix par vous-mêmes?

P.D. : Oui, j'illustrais les textes et c'était la chose la plus difficile à faire parce que les gens qui écrivaient à Janette Bertrand étaient tous un peu malheureux, ou un peu mal à l'aise. Et c'est difficile de faire des illustrations ou des caricatures sur des gens qui

sont tristes, qui sont mésadaptés, ou qui sont malheureux. Tandis que pour les hommes politiques, on peut y aller à fond de train. Ils sont là pour ça, d'ailleurs. La plupart des hommes politiques que j'ai rencontrés, ils adorent ça. Le seul homme politique que j'ai rencontré qui n'aimait pas se faire caricaturer, c'était Claude Wagner. Lui, il n'aimait pas ça. On le piquait. C'est un homme assez de droite d'ailleurs, et les gens de droite aiment moins la caricature que les gens de gauche. Mais bon, si je continue mon histoire... J'ai commencé au *Dimanche-matin* en 1964. En 1967 c'est l'Exposition universelle et, surtout, c'est le « Vive le Québec libre » du Général de Gaulle. Après cet événement, j'ai fait pendant une semaine, mais en travaillant presque jour et nuit, 125 caricatures qui ont été réunies dans un livre par les Éditions de l'Homme. Tout était inspiré du « Vive le Québec libre » de De Gaulle.

C.ST-C-G : Donc, aucune de ces caricatures n'avaient été publiées précédemment?

P.D. : Non, elles n'ont jamais été publiées ailleurs. Elles ont été faites pour l'album. À la publication, ça a été un véritable succès de librairie et ils ont été obligés de faire deux rééditions dans l'espace de deux semaines. L'album se vendait un dollar à l'époque. Les Éditions de l'Homme faisaient ça, l'album à un dollar. Ces caricatures-là étaient très progauillistes, très souverainistes et elles n'ont pas plus au directeur du *Dimanche-Matin* qui voulait que je sois plus neutre. Ils ne m'ont pas congédié, parce que je n'avais pas de contrat, mais ils m'ont dit qu'on allait arrêter notre collaboration. Ça ne me posait pas de problème. Moi, quand une collaboration change, ça fait toujours un peu mon affaire parce que je passe à autre chose. J'ai fait un peu d'illustration en 1967 et 1968 et il y a eu un journal dirigé par Jacques Elliot qui s'appelait *L'indépendance*.

C.ST-C-G : Oui. Vous faisiez des bandes dessinées à ce moment-là...

P.D. : Je faisais de la caricature et j'ai dit que je me sentais mal à l'aise dans la caricature éditoriale, parce qu'il faut trop ramasser. J'ai dit à Elliot, si tu me laisses une page je vais faire de la bande dessinée politique, ce qui est plus drôle. Il y en avait de la bande dessinée comme ça dans *MAD* ou un peu plus tard dans *Hara-Kiri* en France. Alors il m'a dit oui. J'ai été à *L'Indépendance* du temps où Jacques Elliot était le directeur jusqu'à ce que lui et d'autres journalistes... il y avait Micheline Lachance et la femme de Pierre Godin et son mari qui était là. Et puis il y avait Gérard Godin, qui est devenu plus tard directeur du journal. C'étaient tous des gens que je connaissais... Bref, c'est Jacques Elliot qui m'a demandé d'aller à *Québec-Press* avec eux.

C.ST-C-G : C'était des gens qui étaient à *L'Indépendance*?

P.D. : C'est Elliot qui était à *L'Indépendance*. Les autres c'étaient des journalistes dans différents médias, mais ils étaient tous de la même communauté d'esprit. Alors, je suis allé avec eux et j'ai dit que j'allais continuer l'idée de la bande dessinée politique. Elliot était d'accord que je continue, pour lui, ça allait être un point focal du journal. Après *Québec-Press*, je suis passé à la peinture. J'avais déjà, dès le début des années 1960, fait un type de peinture qui se rapprochait des plasticiens de Montréal, de Molinari, de Tousignant, etc., c'est-à-dire une peinture abstraite géométrique. J'ai travaillé énormément dans ce domaine-là. J'ai même initié d'une certaine façon une peinture sur toile où la toile est montée sur des armatures de bois en relief, comme des tentes. J'ai travaillé beaucoup là-dessus pendant la période qui a suivi *Québec-Press* et ensuite, en 1980, j'ai fait un album pour le référendum. J'avais déjà fait deux autres albums. Un sur les élections fédérales où Trudeau avait été élu, *La bataille des chefs*, et puis un autre qui s'appelait *Recettes pour grévistes et chômeurs*. C'était un livre de recettes déguisé en bande dessinée. Ce sont des journalistes du journal *La Presse*, dont Louise Cousineau, qui avaient fait ce livre-là pendant la grève de *La Presse*.

C.ST-C-G : Il y a la *Drapolice* aussi...

P.D. : Celui-là a été fait dans le cadre de *Québec-Press* et c'était pendant la grande période de Drapeau. C'était l'Expo universelle et la préparation des Olympiques. Ça portait sur Drapeau et un peu sur ce qu'est l'autocratie.

C.ST-C-G : Il y avait dans ces albums, je crois, des planches déjà publiées et des inédites?

P.D. : Oui. Je dirais qu'il y a 80% d'inédits.

C.ST-C-G : Vous avez aussi dessiné longtemps *Les Oraliens*?

P.D. : Oui.

C.ST-C-G : Qui était un projet du Ministère de l'Éducation, qui accompagnait, je crois, une émission de télévision?

P.D. : Ce n'était pas directement de la caricature. C'était plus de l'illustration pour enfant, ce que je trouvais difficile, par ailleurs...

C.ST-C-G : De trouver le bon ton?

P.D. : En fait, le Ministère de l'Éducation avait mis sur pied une émission pour enfants qui s'appelait *Les Oraliens*, dans laquelle il repassait toute une série d'expressions, etc. Il y avait trois personnages, un terrien et deux petits personnages qui venaient d'une planète qui s'appelait Oralie, pour l'oralité. À chaque semaine, il y avait une émission qui portait sur un thème et on m'avait demandé de produire une page de bande dessinée qui l'accompagnait. Ça m'a donné un travail absolument colossal, parce que j'enseignais au cégep en même temps. J'ai enseigné en gros la biologie, l'histoire et l'histoire de l'art de l'ouverture des cégeps en 1968 jusqu'à ma prise de retraite en 1995. J'ai toujours enseigné au cégep de Rosemont. Pour les *Oraliens*, j'ai publié 125 pages imprimées sur un format 8 ½ X 11. C'était très difficile de faire ça. C'est toujours difficile de prendre un scénario ou un découpage technique fait pour le cinéma et de le mettre en bande dessinée parce que le cinéma est en mouvement tandis que la bande dessinée elle doit saisir des moments spécifiques de ce mouvement. J'ai beaucoup d'admiration pour ceux qui mettent des films en bande dessinée parce que c'est un travail colossal.

C.ST-C-G : Donc c'était très différent de votre travail à *Québec-Presse*.

P.D. : Oui et il ne fallait pas que le dessin soit agressif comme il l'était dans *Québec-Presse*.

C.ST-C-G : Vous dites que votre carrière de caricaturiste s'est terminée avec *Québec-Presse*, mais celle d'illustrateur, même en plus des *Oraliens*, elle a continué?

P.D. : Oui, ça m'est arrivé souvent. Par exemple, pendant un temps, j'ai illustré des chroniques de Guy Bertrand, l'ayatollah de la langue à Radio-Canada. Et c'était difficile parce que lui aussi ne voulait pas que ce soit trop agressif. Il y a des dessins qu'il a refusés quatre fois, quatre versions différentes. Mais c'est de l'illustration. Pour faire de la vraie bonne caricature politique, il faut toujours avoir une très grande liberté de création, sinon ça devient.... Dans un quotidien comme *La Presse*, dans une semaine vous avez une vingtaine de sujets que vous pouvez caricaturer, sur l'international, le national, le provincial, le local et même le municipal. Vous avez quatre champs où vous pouvez exercer la caricature. Quand vous passez du travail quotidien au travail hebdomadaire, comme à *Québec-Presse*, il y a une grande quantité de sujets, plus que la moitié, qui sont déjà dépassés, parce que le ministre a fait une mise au point, parce qu'il s'est contredit, parce que le sujet s'est avéré pas tellement intéressant, etc. Alors, il reste souvent deux ou trois, quelquefois quatre sujets percutants sur le domaine international, national, provincial et municipal. Les sujets sont beaucoup plus restreints.

C.ST-C-G : Donc, dans le choix de vos sujets, vous aviez une totale liberté?

P.D. : Je proposais et, à *Québec-Presse*, je n'ai jamais été refusé. Quand vous avez un directeur qui est dans la même ligne de pensée que vous, ça va tout seul. D'après moi c'est fondamental. À un moment donné j'avais fait, après mure réflexion, une espèce de synthèse de ces questions-là. Je m'étais aperçu qu'il y avait à peu près six ou sept sujets qui étaient pertinents, par exemple la souveraineté ou l'indépendance comme on disait à l'époque. (Vous aviez par exemple le cas du référendum. Les gens ont peur du référendum, c'est inouï. De la part des libéraux d'avoir réussi à faire du référendum quelque chose de négatif pour les Québécois. Or, sur le plan de la démocratie, c'est la chose la plus démocratique que vous puissiez imaginer, puisque c'est de la démocratie directe.) Il y avait ensuite les questions justement de démocratie, les questions de pollution, etc. Ça se résumait à six ou sept grands sujets. Et à un moment donné, quand j'ai fini *Québec-Presse*, j'ai senti que j'étais sur le point de me répéter. Et pour moi, un bon caricaturiste, mais c'est une idée tout à fait personnelle, il ne dure pas plus que dix ans. Au bout de dix ans, il est déjà entré dans des espèces d'ornières et il va avoir tendance à se répéter. Pour faire de la bonne caricature, il faut une symbiose totale. C'est pourquoi la première sculpture du XXe siècle et une des sculptures qui, à mon point de vue, sera toujours une des sculptures les plus géniales du XXe siècle, ou de la sculpture moderne, c'est le *Balzac* de Rodin. Dans cette sculpture-là, vous avez une rencontre, tout à fait en symbiose, de deux géants de l'art, c'est-à-dire ce géant de la sculpture qu'était Rodin et ce géant de la littérature qu'était Balzac. Sur le plan de la schématisation et de la simplification de la forme, c'est un monolithe, on dirait un menhir de Bretagne et en même temps, c'est ce monolithe qu'est l'œuvre de Balzac.

C.ST-C-G : Je vous ramène aux thématiques dont vous parliez. J'ai travaillé à voir si les thèmes que vous choisissiez dans vos bandes dessinées correspondaient aux thèmes en page couverture du journal. Je me suis rendu compte que les thèmes ne correspondaient pas nécessairement. Étiez-vous collé à l'actualité?

P.D. : J'étais collé à l'actualité, mais à une actualité qui pouvait devenir drolatique et qui s'illustrait par la bande dessinée politique, ce qui n'est pas nécessairement la même que pour la page couverture et même que l'éditorial. En réalité, le journal *Québec-Presse*, c'était un journal sérieux (certains disaient même un peu trop sérieux) qui défendait deux idées fondamentales : la souveraineté du Québec et le monde ouvrier, le syndicalisme. D'ailleurs, longtemps, parce que c'était un journal qui financièrement avait un peu de difficulté, on était soutenu par la CSN.

C.ST-C-G : Vous m'avez dit plus tôt que la bande dessinée était peut-être un meilleur moyen que la caricature pour avancer vos idées et vous avez presque totalement arrêté la caricature dans *Québec-Presse* après quelques mois...

P.D. : Oui, c'est parce que la bande dessinée captive les gens. Elle fait une page égayée parce qu'elle est toute dessinée, y compris le lettrage dans le haut. Et surtout, elle permet de raconter une histoire. C'est ce qui est important dans la bande dessinée et c'est ce qui est important dans la bande dessinée politique. C'est vraiment fait comme un petit conte, il y a une introduction, l'action se développe, elle arrive à un paroxysme qui est vers la fin, c'est-à-dire qu'il y a un crescendo, et puis il y a une chute à la fin. C'est raconter une histoire.

C.ST-C-G : Vous avez dit : « J'ai pris parti pour un camp. Je peux faire des tas de caricatures contre Trudeau, mais je n'en ferai jamais contre René Lévesque, car il représente le parti que j'ai choisi. » Est-ce que vous aviez une implication militante dans le parti québécois?

P.D. : Oui

C.ST-C-G : Est-ce qu'elle l'influçait votre pratique?

P.D. : Non. J'ai eu des discussions souvent avec Robert LaPalme, qui est un des grands caricaturistes qu'on a eus ici. Robert LaPalme disait toujours qu'un caricaturiste ne devait pas être méchant. Je n'étais pas d'accord. D'ailleurs, lui, il l'avait été souvent, très méchant. Et puis, il disait toujours qu'un caricaturiste devait être au-dessus de la mêlée. C'est vrai pour quelqu'un qui fait de la caricature pour un grand quotidien, comme *La Presse* ou *Le Devoir*, mais quand on travaille dans un journal engagé, c'est différent. Il faut que je sois engagé dans la même pensée que *Québec-Presse*. Et ça allait bien parce que je ne me définissais pas tellement comme un caricaturiste, mais comme un dessinateur politique. Et la différence qu'il y a entre un caricaturiste et un dessinateur politique, c'est que les deux travaillent avec le dessin satirique, les deux travaillent de la même façon, mais le dessinateur politique est engagé. Moi, j'étais très engagé. Je suis resté au Parti québécois et j'en suis sorti à un moment donné en claquant la porte à cause de l'affaire Michaud. J'ai trouvé que c'était une vacherie monumentale de la part du parti québécois. Moi je ne pouvais pas accepter ça.

C.ST-C-G : Vous me parliez de Robert LaPalme. Dans les entretiens de Jean-François Nadeau avec Robert LaPalme, on raconte que M. LaPalme aurait convaincu la GRC de ne pas vous arrêter pendant la crise d'octobre. L'anecdote est véridique?

P.D. : Oui, mais ça, je l'ai su longtemps après les événements d'octobre. LaPalme je le connaissais un peu au moment des événements d'octobre, mais je l'ai connu beaucoup plus tard. À un moment donné pendant les événements d'octobre tout le monde se fait arrêter à *Québec-Press*. Ils nous avaient même mis un surveillant de la GRC qui était là et qui surveillait tous les journalistes. Moi j'étais allé voir Godin parce que je me demandais quoi faire comme caricaturiste sous la loi martiale. Il m'a demandé ce qu'il y avait dans la loi. Alors je lui dis que c'est marqué qu'on n'a pas le droit de promouvoir le FLQ, de défendre les membres du FLQ, de défendre les idées du FLQ. Mais préconiser l'indépendance ou la souveraineté, ça n'appartient pas au FLQ. C'est une idée. Et dans la fameuse loi, nulle part il n'était dit que je n'avais pas le droit d'attaquer le gouvernement dans ses idées, dans ses actions, etc. Donc, j'ai dit à Godin, ça veut dire que je continue à faire ce que je faisais avant. Et il me répond : « t'as tout compris ». La première semaine, j'ai esquivé tout le problème. En fait c'est une caricature très violente et il y a un papier par-dessus où il est écrit censuré. Après, avec l'enlèvement de Laporte c'est arrivé l'armée à Montréal. Et à *Québec-Press*, il y a Godin, Pauline Julien, et d'autres qui se font arrêter et qui sont enfermés au centre administratif de la Sûreté du Québec. Et, moi, ils ne m'arrêtent pas. Alors je suis vexé! Quand tous tes amis sont des martyrs et, toi, tu tires ton épingle du jeu, tu es vexé! Finalement, les choses se calment et ils sont tous libérés sans accusation. Mais ça m'est resté. Je me dis : ou mes dessins ne sont pas aussi bons que je pense, ou encore ils n'ont rien compris. Bref, c'est longtemps après que je raconte ça à Robert LaPalme parce que LaPalme avait une qualité absolument extraordinaire c'est que jamais, jamais, jamais, il n'a essayé de tasser ou de pousser, de couler un de ces confrères caricaturistes. Et j'ai su que la GRC avait ramassé toutes les caricatures que j'avais faites avant et après la déclaration de la loi martiale et qu'ils ont demandé à LaPalme, qui était ami avec Jean Drapeau, de les regarder et de leur dire s'il y avait motif à arrestation. Il m'a raconté qu'il leur avait écrit : c'est un caricaturiste qui travaille comme tous les caricaturistes quelques fois il fait de très bonnes caricatures, quelques fois il en fait des moins bonnes, etc. Son rôle est d'attaquer toutes les formes de pouvoir, de droite ou de gauche, et il fait son travail de caricaturiste, il n'y a aucun motif à arrestation là-dedans. Et c'est la raison pour laquelle je n'ai pas été arrêté. C'est LaPalme qui m'a sorti de ce mauvais bout.

C.ST-C-G : Mais c'est déjà une des thématiques régulières, avant la crise d'octobre. Dans les mois de l'année 1970 qui précèdent octobre, vous avez une grande série sur les racines du terrorisme. C'était vraiment quelque chose qui...

P.D. : On ne peut pas prédire l'avenir une heure avant, ni une journée avant ni un mois avant, mais une semaine avant le début des événements d'octobre on est dans un espèce de creux sur le plan politique. J'ai beaucoup de difficulté à me trouver un sujet de caricature. J'avais décidé de m'amuser avec les têtes des hommes politiques et avec le début de la chasse. Alors, c'était un chasseur, qui d'ailleurs a un habit léopard comme les militaires plus qu'une veste à carreaux, qui part à la chasse. Il tire sur des animaux qui ont des têtes d'hommes politiques. Puis à la fin, je dis : si vous n'avez pas trouvé d'animaux à chasser, passer derrière la terre d'un agriculteur et il y aura une vieille vache qui sera là toute seule. Tuez-la, débitez-la en morceaux et offrez-en à vos amis en disant que c'est du chevreuil. Or, la vieille vache en question a la tête de Pierre Laporte. Et il se fait enlever une semaine après et on le retrouve mort plus tard. Mais, avant ça, Pierre Laporte était un homme politique comme les autres. Il y a même eu un journal à Vancouver, qui avait fait un article virulent contre cette caricature-là. Le titre c'était : a cartoon from Quebec may have been an incitement for assassination. Un cartoon du Québec aurait pu inciter à l'assassinat de Laporte. Mais pour moi, ça n'avait aucun rapport.

C.ST-C-G : J'ai regardé les caricatures du mois d'octobre 1970, mais celles de tous les grands journaux, et tout le monde semble s'intéresse plus aux mesures de guerre qu'aux actions du FLQ et je me demandais pourquoi? Est-ce que c'était plus facile de parler de ça?

P.D. : Parce que c'est une entrave à la liberté.

C.ST-C-G : Vos bandes dessinées ont la particularité d'utiliser des coupures de journaux... qui souvent sont presque surréelles. Mais vous ne les inventiez pas?

P.D. : Des fois, c'était tellement délicat. Je me disais que les gens ne me croiraient... alors je découpais directement une manchette, je la collais et je faisais un tour avec ma plume pour montrer que c'était découpé dans le journal. C'était donc toutes des choses qui avaient été dites ou avaient été publiées dans les journaux que tout le monde lisait. Moi, je dessinais sur quatre fois la surface. Et quand ils photographiaient, tout demeurait aussi lisible, mais il y avait une écriture plus fine et des lignes plus fines. Comme je devais travailler vite, j'utilisais la plume-feutre, pour moins d'attentes.

C.ST-C-G : J'ai lu qu'Hudon était une de vos influences stylistiquement?

P.D. : Oui, oui. J'adorais Siné, Reiser, mais Reiser avait un dessin encore plus méchant. J'aimais bien ce que faisait Girerd aussi. Et Hudon. Sur le plan de la caricature politique, mon maître graphique, celui dont je m'inspirais, pour faire ce que j'ai à faire, c'était Normand Hudon. Dans beaucoup de ses thèmes aussi.

C.ST-C-G : Dans vos caricatures vous avez un cadre très particulier qui intègre souvent vos signatures, mais qui a une petite boucle sur le dessus aussi. Est-ce que vous avez pris ça de Siné.

P.D. : Oui, j'ai pris ça chez Siné.

C.ST-C-G : Il y a quelque chose que je trouve très intéressant dans vos bandes dessinées, c'est votre présence, vos autoportraits. On a souvent votre visage dans le haut, qui sert en quelque sorte de signature, mais vous intervenez directement, aussi. On voit ça avec Gotlib.

P.D. : Oui, tout à fait. C'est le groupe de *Pilote* et d'*Hara-kiri*.

C.ST-C-G : Mais pourquoi est-ce que c'est important pour vous d'être là?

P.D. : C'est plus amusant. C'est simplement pour...

C.ST-C-G : Ça rend le tout plus sympathique.

P.D. : C'est ça.

C.ST-C-G : Est-ce que vous receviez beaucoup de courrier chez *Québec-Presse*? Les gens vous envoyaient beaucoup de lettres?

P.D. : Oui, oui. Et ceux qui étaient très favorables ou louangeuses je les lisais et je les jetais, mais ceux qui étaient méchantes, hargneuses, je les gardais.

C.ST-C-G : Pourquoi garder les plus hargneuses?

P.D. : Parce que c'était les plus intéressantes.

C.ST-C-G : Est-ce que vous receviez autant de positif que de négatif?

P.D. : Oui, à peu près. J'ai gardé tout ça. Et quelques fois il y avait des mauvaises interprétations d'une chose qu'on faisait. J'avais fait à un moment donné, dans un journal où j'ai fait beaucoup de caricatures celui de l'alliance des professeurs, quand

j'enseignais, une page couverture. C'était un journal syndical. C'est une femme qui est habillée en veston d'habit avec une cravate. C'était moins fréquent que ça peut l'être aujourd'hui. Alors elle est en veston-cravate et il y a une poubelle et dans la poubelle il y a la Vénus de Milo. J'avais pris une photo et je l'avais découpée. Et elle dit : « fini la femme-objet ». Oh! Là-dessus je m'étais fait ramasser. Tous les dessins s'interprètent, comme tous les textes peuvent s'interpréter.

C.ST-C-G : Est-ce que les commentaires qu'on faisait sur l'esthétique de vos dessins vous importaient?

P.D. : Bado a un dessin très soigné avec une ligne claire, fermé. Moi j'avais un dessin plus échevelé, un peu comme Siné. Puis un peu comme Reiser. Comme Girerd, aussi, c'est-à-dire une ligne qui n'est pas nécessairement cernée et c'était moins populaire à ce moment-là. Les gens disaient qu'on dessinait mal. On ne dessinait pas mal, on dessinait de façon échevelée. Et Girerd, l'homme politique qu'il a le plus dessiné, c'était Daniel Johnson le père. Et à un moment donné, je lui avais dit qu'on ne reconnaissait plus Daniel Johnson. Les traits physiques, ce n'est pas important, c'est les traits moraux qu'il avait réussi à garder. Et il nous avait amené progressivement à ça. C'est l'avantage de travailler dans un quotidien. Il peut faire évoluer son dessin. Je regarde mes choses aujourd'hui et c'était comme la plupart... En fait en caricature il y a deux styles possibles. C'est le médium hot et le médium cool de McLuhan. Ce que McLuhan appelle le médium hot, c'est un médium qui vous donne tout. Vous n'avez qu'à contempler. Et le médium cool, c'est un médium qui vous donne le minimum de renseignement et c'est votre imagination qui complète la chose. C'est souvent plus intéressant que le médium qui est hot.

C.ST-C-G : C'est ce que vous essayiez de faire?

P.D. : Oui, moi j'aime mieux ça. Et je devais dessiner rapidement, aussi. Girerd il était plus comme ça. Et c'est plus français. Les Américains avaient tendance à faire des choses plus dessinées. Pas de la virtuosité, mais des choses avec plus d'éléments hot. Les français, c'était plus le médium cool. Pourtant, Daumier c'est le médium hot. Je pense qu'il y a des périodes où il y a des journaux qui sont plus l'un que l'autre.

C.ST-C-G : Finalement, comme vous avez enseigné longtemps l'histoire de l'art, je me demandais ce que vous pensiez de cette reconnaissance à laquelle je participe avec mon mémoire. Comment voyez-vous ça?

P.D. : Oui, c'est intéressant. D'abord je vois ça un peu comme un hommage. Et même si vous étiez très défavorable à mon travail, je verrais ça comme une reconnaissance. Parce que la reconnaissance peut être quelque chose de positif, d'un peu neutre ou même d'un peu négatif. Il y a toujours l'épaisseur du temps qui rétablit les choses. Toutes les magouilles de Duplessis, on va finir par les oublier et on va s'apercevoir que c'était un premier ministre autonomiste qui avait sa raison d'être. Évidemment, la reconnaissance fait toujours plaisir, bien sûr. Et ce qui me fait plaisir, peut-être plus que ma gloria personnelle, c'est *Québec-Presse*, c'est l'époque de *Québec-Presse*, c'est les idées qu'on défendait. De voir que cette période-là, que *Québec-Presse*, qu'on en parle encore et que ça a joué un rôle sur le plan sociopolitique, c'est ça qui est le plus important.

ANNEXE C
TÉMOIGNAGE ÉCRIT : PIERRE RAMBAUD

[...]

Ne cherchez plus l'auteur anonyme de l'article publié dans le journal *Québec-Presse* sur la BD en 1971: c'était moi. Ni l'auteur des différents éditoriaux de la revue *BD*, [...]: encore moi! Mais je l'avoue après concertation avec le petit « collectif » qui animait cette revue à l'époque (Normand Binette, Fernand Morin, Raymond Salvas, André Philibert...). Ce fut à la fois un plaisir d'être relu par un autre après tant d'années, et surtout une surprise de voir ce qu'un analyste parvient à extraire de quelques mots bien pesés. Parce que je vous le confirme: à l'époque chaque mot devait à la fois être pesé collectivement. Le vol du cœur du frère André imaginé par un dessinateur de *BD*, puis réalisé par un quidam inconnu fut là pour nous le rappeler... De là à conclure que le lectorat de *BD* était prêt à tout!

[...]

Certains événements, certains personnages, certains écrits, « revisités » à travers le filtre de l'histoire par des exégètes de la bédé prennent de l'ampleur ou, au contraire sont sous-estimés, dans des proportions ayant parfois peu de rapport avec celles qu'elles avaient à l'époque de leur émergence. Il en va de même pour le rôle joué par certains acteurs de cette petite scène « cartoonesque », y compris celui qu'ils croient ou prétendent eux-mêmes avoir joué. Particulièrement lorsque ces acteurs sont restés en contact permanent avec la bédé et son évolution...

Quant aux analystes et commentateurs de l'époque ou non, moi y compris (si je m'en mêle), peu importe les grilles utilisées, et le sérieux des sources de renseignements; l'évaluation des faits et leurs conséquences sont rarement dépourvues d'intérêts

personnels qui en biaisent légèrement (ou énormément) la portée réelle. Ce qui me permet de dire en toute quiétude et subjectivité que le rôle joué par le magazine *BD* et ses proxénètes a été autant sinon plus important que celui des « universitaires Hydrocéphaliens » (à qui on semble vouloir accorder beaucoup d'importance) au moment de la poussée de fièvre qui a embrasé ce fameux printemps. Quant aux véritables « artistes » du Chiendent, précurseurs de peu il est vrai, c'est à une échelle aussi restreinte que marginale (parmi même la « marginalité »), voire individuelle que leur indéniable influence a pu se faire sentir. En fait les liens que semblent chercher les chercheurs (!!) et même Réal Godbout, entre les différentes composantes actives du monde de la bédé en émergence de 68 à 74, s'expliquent par les cheminements personnels des « souteneurs » du futur magazine *BD* et de leur rencontre fortuite au cours de cette période de douce folie. Je revendique personnellement le fait d'avoir servi d'entremetteur pour l'établissement de ces liens. Sinon tous, du moins un nombre certain.

J'aimerais pouvoir vous replonger dans le bouillonnement politico-socio-culturel de l'époque et décrire la toile de fond sur laquelle sont venues s'imprimer ces esquisses de la nouvelle bédé québécoise. Ce serait long et périlleux. La meilleure image de l'effervescence en cours se retrouve dans les deux tomes du *Québec Underground* publié par Yves Robillard et son équipe de l'UQAM en 1973. Il y manque cependant les quelques années charnières en cours ou qui ont suivi, au cours desquelles cette bulle effervescente dans laquelle mijotaient des d'initiatives ayant (c'est important) de nombreux liens individuels, collectifs, réguliers, occasionnels, etc... a éclaté en projets éparpillés, ou bedon ses acteurs se sont mobilisés dans le projet politique d'un pays à naître...

Que l'on attribue aux réalisateurs de *l'Hydrocéphale illustré* puis *entété*, à la Coop des Petits Dessins puis à *CROC* et enfin à Jacques Hurtubise (qui vient de nous quitter) le mérite qu'ils ont eu de soutenir et maintenir vivace le projet de faire croître

la BDK, c'est bien; que l'on nomme les Montpetit, Fortier, Nadeau, Haeffely, à titre de précurseurs de ce mouvement sans doute, mais dans la marge côté «beaux-arts»; mais n'attribuer à *BD* et à ses artisans qu'un rôle de second plan est une erreur... historique! Du moins une interprétation tronquée d'une réalité plus complexe. Tout comme il conviendrait d'accorder à l'éphémère *Ma(r)de in Québec* la place réelle qui conviendrait de lui accorder. Entre autres...

Étonnant que toutes les « études » sur cette époque, que tous les exégètes (sauf André Carpentier) n'aient jamais cité aucun des animateurs (autre que les dessinateurs) de ces magazines (dont *BD*), ni cherché à les retrouver pour leur poser des questions? Il y a des « trous de mémoire », dont ceux de Réal Godbout, qui auraient pu être comblés. Les petits magazines comme *BD* se voulaient et étaient bien plus que des fanzines. Plus aussi qu'un regroupement de dessinateurs. *BD* se voulait une vitrine pour créateurs en herbe, un lieu concret de rencontres et une rampe de lancement. Des « thèmes » choisis collectivement permettaient d'engendrer ces collaborations et ces rencontres, assaisonnées avec les épices du moment. *BD* se voulait un « élément déclencheur » bien plus qu'une entreprise commerciale à long terme. Ses initiateurs considèrent avoir réussi une bonne partie de leur objectif.

Avez-vous remarqué que la plupart des dessinateurs qui sont nommés dans divers ouvrages concernant ce « printemps », ont collaboré à *BD*? En quelques numéros on y a vu les Philibert, Tibo, Godbout, Myette, Bernèche, Dupras, Fortier, Nadeau, Tassé, Fern, Zolag, Malo, Leblanc, Carl Daoust... Plusieurs y ont fait leurs premières armes. D'autres ont tenu à y faire une apparition. C'est *BD* qui a organisé le stage de l'OFQJ en France à l'automne 1971 et y a invité la gang à Hurtubise et quelques autres dessinateurs. Les rencontres avec *Pilote*, *Charlie Hebdo*, Jacques Glénat-Guttin à Grenoble, ont surtout servi à créer des liens entre les dessinateurs québécois. (Note: la collaboration entre Réal Godbout, Jacques Hurtubise et Pierre Fournier est issue de ce stage).

Né conjointement à Sainte-Thérèse et Montréal, le magazine *BD* avait des antennes au Carré Saint-Louis, à l'Atelier Communication (Jean Roy, Robert Myre, Michel Benoît, etc.) où une presse (multilith) était à la disposition des groupes alternatifs. *BD* avait aussi pignon sur rue dans les locaux de l'hebdomadaire *Québec-Presse* (Pierre Dupras, Gérald Godin, Louis Fournier) où fut créée et active la BRG (Banque de ressources graphiques) qui mettait les dessinateurs en contact avec mouvements syndicaux, les groupes populaires et diverses initiatives socioculturelles, dont la BIK (Banque d'Information Kébek) du communicateur et professeur Michel Cartier, etc. Via le Village Carré Saint-Louis, des liens existaient aussi avec la Guilde Graphique (Fusion des Arts) où on retrouve Yves Robillard et Richard Lacroix; avec le journal *Quartier-Latin* (Roméo Bouchard, André et Jean Gladu, Jean-Pierre Dallaire, puis Pierre Gravelines); etc. Les animateurs de *BD* avaient des contacts avec l'entourage de Robert Charlebois, du Parti Poétique, de l'APLQ... Bref, le Québec Populaire, Social et Artistique, était une véritable et grouillante toile d'araignée dans laquelle se baladaient les collaborateurs du magazine *BD* et bien d'autres...

La république des Beaux-Arts était descendue dans la rue via le Carré Saint-Louis, et les animateurs sociaux de la CJC (Compagnie des Jeunes Canadiens) étaient à l'œuvre dans les quartiers populaires de Montréal et d'ailleurs. Le FLQ aussi. Et le PQ balbutiait... *BD* était au cœur des mouvements populaires du temps. Au-delà de l'univers estudiantin en recherche de lui-même au sortir d'une révolution trop tranquille, c'est tout le Québec qui était en recherche d'une identité qui lui collerait à la peau. La « douce anarchie » dont parle Jean-Philippe Warren était à la fois bien plus simple et bien plus complexe que l'anarchie elle-même; tout autant générale que marginale; bien trop souple, démocratique et consensuelle pour se retrouvée embrigadée dans des concepts philosophiques rigoureux comme ceux des M-L, des trotskystes, ou la spirale violente du FLQ. Dans les références de Warren il y a parfois confusion entre des slogans et l'ambiance de Mai 68 et ceux des automnes 68 et 69 au Québec. Il fallait être présent comme je le fus de façon « privilégiée » mais

discrète lors de ces deux instants d'histoire dans deux contextes fort différents pour pouvoir en mesurer les similitudes et surtout les différences.

Voilà. Le décès de Jacques Hurtubise a sans doute provoqué ce bref retour sur un passé qui fut vivifiant et pour beaucoup - comme moi - un jalon important dans le parcours d'une vie. La générosité, la créativité, l'écoulement du temps, le partage et le respect des autres étaient parmi les valeurs qui avaient cours à l'époque sans qu'il soit nécessaire de leur attribuer une valeur monétaire. Nous étions riches, même dans la misère...

PR (19 décembre 2015)

ANNEXE D
LETTRES DE DÉMISSION REMISES À *QUÉBEC-PRESSE*

Lettre de Jacques Guay

20P-210/5
Montréal, le 23 avril 1973

M. Pierre Lebeuf
directeur de
Québec-Press

Cher monsieur,

Veuillez prendre note qu'à compter du dimanche le
2 mai, je ne serai plus à l'emploi de Québec-Press.

J'ai cru à ce journal. Je crois encore qu'il est
nécessaire qu'il y ait au Québec une entreprise de presse dont le mode de
propriété soit différent de celui des autres. Je suis heureux de la création
de l'Association coopérative des Éditions populaires.

Mais je ne crois plus à Québec-Press tel qu'il est
maintenant. Sous prétexte de ne pas vouloir faire du journalisme classique,
l'équipe actuelle sombre dans le sensationnalisme et l'insignifiance. J'ai trop
cru à Québec-Press et j'y ai trop travaillé pour accepter de participer prése-
ntement à la déchéance de ce qui aurait pu devenir un véritable journal populaire
capable de donner une information vraie et différente à la portée de tous sans
répéter l'expérience des trop nombreuses feuilles de chou qui encombre les
étagères.

Les feuilles de chou ont au moins une justification.
Elles existent avant tout pour faire de l'argent. Elles publient n'importe
quoi et n'importe comment en fonction des goûts de leurs lecteurs. Elles ont
cette honnêteté de ne pas se prendre pour d'autres.

À Québec-Press, on veut faire peuple. Le procédé
est faux et grossier. Il atteint presque le mépris. Je n'ai jamais vécu sur
la rue Panet. J'essaie d'écarter de façon à être compris de ceux qui y habitent.



Je n'escalierai jamais de réagir comme le ferait quelqu'un de la rue Panet face à la vie. Le journal est fait selon les préjugés entretenus par une certaine catégorie d'intellectuels sur ce qu'est le peuple, sur ce qu'il pense et sur ce qu'il veut. C'est du paternalisme dégradant.

Je ne suis pas d'accord avec le scandale facile du type "western africain", genre mauvais riches et bons ouvriers. J'attends, par exemple, d'un dossier Filion qu'il soit un véritable dossier et non pas une entreprise de persiflage.

Je trouve ouagré les "Orgies au mass de l'Armée" à la une. Quand on annonce en manchette que Volkswagen va s'installer au Québec, j'aimerais bien retrouver dans l'article autre chose qu'un vague conditionnel.

Je ne suis pas d'accord non plus lorsque par souci de ne pas faire du journalisme classique on refuse de suivre attentivement la campagne électorale la plus importante au Québec depuis la Confédération. C'est vrai qu'apparemment on n'est pas d'accord non plus avec "l'éclecticisme". On préfère partir à la cueillette des traditionnels cas de patronage et on essaie de ramener la campagne électorale dans la tradition la plus folklorique de nos mœurs électorales.

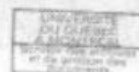
Enfin, on s'attache avec complaisance aux éternelles petites histoires que les journaux spécialisés dans cette marchandise de dupes.

Il n'y a pas de place dans l'équipe actuelle pour ceux qui ne sont pas d'accord. C'est ainsi qu'en a décidé le comité de Rédaction. Je dois donc démissionner. Je démissionne.

Si Québec-Presse correspond à ce que veulent ses sociétaires et ses lecteurs, je n'y avais vraiment pas de place. Sinon, que mon départ soit le moment d'une véritable remise en question.

Je ne vous souhaiterai pas bonne chance parce que je crois que dans l'orientation actuelle de Québec-Presse, vous dépensez inutilement vos énergies. Ce genre de publication n'a pas sa place, elle est déjà occupée.

Bien vôtre,



Lettre de Jacques Keable

20P-210/5

PAGE	TEXTE	CARACTÈRE	COLONNE

QUÉBEC-PRESSE

Au Comité de rédaction, ce 19 février 1973.

Ceci est ma lettre de démission. Je ne suis plus au service de Québec-Presse à partir d'aujourd'hui, lundi 19 février 1973.

Les raisons? Le cœur, qui y était de moins en moins depuis à peu près six mois, n'y est maintenant plus du tout. Et si le cœur n'y est pas, c'est que Q-P, de mon point de vue, a perdu son originalité, et ce qui a fait sa force dans le passé, la collégialité. Journal à base de participation, de collaboration, de collégialité, etc...Q-P était extrêmement intéressant. Ce temps est révolu et, au-delà des apparences encore en place de "démocratie" formelle, le journal est devenu comme les autres, à plusieurs égards et le deviendra nécessairement davantage encore: il y a un boss, à ce journal. Et il y a des assistants. Une hiérarchie de fait. Il y a, maintenant, ce dont rêve notre président Boudreau, dit le bien-aimé, une situation classique: le conseil d'administration se sent de plus en plus près de la rédaction. Q-P n'est pas encore Power Corp. pour des raisons simples et précises: un manque d'argent! Le reste commence à y ressembler considérablement. L'atmosphère est devenue, pour moi, absolument intolérable, insupportable, irrespirable. ~~xxx~~

Que le comité de rédaction ait refusé, depuis quelque six mois, et refuse toujours de voir et de reconnaître la godinisation du journal me semble tenir d'une maladie des nerfs optiques, de la naïveté ou de la lâcheté! À cet égard je trouve particulière-

PAGE	TEXTE	CARACTÈRE	COLONNE
			(2)

QUÉBEC-PRESSE

ment suave le fait que le même comité de rédaction qui a voté, à l'unanimité, il y a environ un an, une résolution interdisant à son président de siéger au comité exécutif, par crainte des conflits d'intérêt alors évidents, accepte aujourd'hui, sans apparemment s'en rendre compte le moins du monde, mais de "façon temporaire" (sic), que son président de comité soit, en même temps, directeur-général, journaliste, membre du conseil d'administration, ~~président~~ ^{directeur} d'une ~~entreprise~~ ^{entreprise} d'édition qui annonce très régulièrement dans le journal (ce qui constitue, j'imagine, une source de revenus importante pour ce journal), prêteur de fonds au temps des vaches trop maigres, et j'en passe... Refuser de voir là-dedans - et même de façon "temporaire"! - les très nombreuses sources de conflit d'intérêt, c'est vraiment jouer la bêtise comme c'est pas permis ^{à des gens} ~~à des gens~~ censément un peu intelligents. Ou bien, c'est accepter cette situation de fait et embarquer dans ce système. Un système anti-Q-P. tel que créé.

De mon côté, je crois avoir clairement fait savoir, dans des conversations, au comité et en dehors du comité, ^{avec lui} ~~à~~ Godin personnellement et à ~~quelques~~ reprises, mon désaccord profond là-dessus. Tout le monde semble parfaitement heureux, le comité semble "temporairement" (sic) d'accord avec la situation actuelle, ce qui est son droit le plus strict. Comme c'est le mien de quitter, après avoir tenté de faire comprendre que le journal est sur une voie penchée et savonneuse, au moins en ce qui concerne son originalité initiale: il dégringole vers la médiocrité la plus ordinaire qui caractérise à peu près toutes les petites entreprises: une structure hiérarchique conventionnelle, qui ne peut que conduire, inevitablement.

PAGE	TEXTE	CARACTÈRE	COLONNE
			3

QUÉBEC-PRESSE

à un journalisme mineur et conventionnel, *reflet de la bourgeoisie de*
"gauche" de Montréal -

Cerise sur le gâteau: la première page du dernier numéro. Qu'un journal fasse sa propre manchette avec un événement en outre tout à fait mineur et dont il est l'auteur me semble une aberration qui s'inscrit très exactement dans la suite logique et dans les conséquences inevitables des structures actuelles avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Que Q-P decide de poursuivre Dupuis parce qu'au fond il nous injurie d'une manière plaisante, je trouve ça crétin, mais Q-P doit sans doute avoir le droit à ses crétineries. Mais qu'en plus le comité de rédaction (!) decide au nom de la "promotion", du "tirage", de la "publicité" ou je ne sais plus quoi de faire la première page d'information avec pareille nouvelle, créée de toutes pièces par le journal lui-même, voilà que je trouve renversant. C'est faire la preuve d'un infantilisme narcissique fort embarrassant et honteux...

Bref, je ne pense plus du tout comme les instances "démocratiques" de Q-P. Je ne marche plus dans cette fausse représentation. Je suis en désaccord total avec la façon de voir des fonds de pouvoir et des instances diverses de la "coopérative" (sic).

Donc, je sacre le camp. Je vous saurais gré d'effacer, dans le prochain numéro, mon nom de la capsule de la page 2.

Je compte en outre que le président du comité de rédaction pourra informer dans les plus brefs délais le directeur-général de ma décision, afin que ce dernier puisse donner des instructions afin que me soient versées mes 4 ou 5% - et le reste de mes vacances - quand l'entreprise aura les fonds suffisants, ce qui j'espère ne

PAGE	TEXTE	CARACTÈRE	COLONNE
			(4)

QUÉBEC-PRESSE

tardera pas trop

P.S. Est-il besoin de préciser que cette décision est finale et absolument irrévocable. Ceci étant précisé au cas où certains estimerait heureux de me faire revenir sur cette décision. Toute démarche en ce sens serait une perte de temps et ne serait pour moi qu'un rappel d'un journal que j'abhorre après l'avoir beaucoup aimé.

ANNEXE E
INVENTAIRE DES TRAVAUX DE PIERRE DUPRAS POUR *QUÉBEC-PRESSE*

*L'astérisque indique que les planches se retrouvent dans le fonds *Québec-Presse* conservé à Bibliothèque et Archives nationales.

Inventaire des planches de bande dessinée		
Date	Page	Titre
16/11/1969	20a	La loi c'est : toé tais-toé
30/11/1969	20a	...et au vietnam!
08/03/1970	24a	La pollution
22/03/1970	24a	Niaisage à Niamey. Roman d'espionnage culturel...
29/03/1970	10a	Le congrès crétiniste
05/04/1970	23a	Marchan...dage
12/04/1970	23a	Le jeu des élections
19/04/1970	27a	L'objectivité ou les hommes politiques tels qu'on les voit
26/04/1970	20a	Les coups bas de la campagne
03/05/1970	24a	La carte magique
10/05/1970	24a	Le ministre idéal
17/05/1970	12a	La Stanley Cup
24/05/1970	24a	Nixon-O-rama
31/05/1970	24a	Il faut être fier d'être canadien!
07/06/1970	24a	Les racines du terrorisme ou qui sème le vent récolte la tempête
14/06/1970	24a	Les racines du terrorisme ou qui sème le vent récolte la tempête 2
21/06/1970	24a	Les racines du terrorisme ou qui sème le vent récolte la tempête 3
28/06/1970	20a	Les racines du terrorisme 4. Les colis suspects
05/07/1970	20a	Les racines du terrorisme 5. L'histoire du terroriste.
12/07/1970	20a	Les racines du terrorisme 6. Les prisonniers politiques
19/07/1970	20a	Les sorciers guérisseurs 1 Le grand chantage
26/07/1970	20a	«Je me souviens »... Il y a trois ans le 24
02/08/1970	20a	La pollution. Juillet 70
09/08/1970	16a	Les sorciers guérisseurs 2 On l'a, ou on l'a pas?!
16/08/1970	20a	Les sorciers guérisseurs 3 Les béquilles
23/08/1970	24a	Les sorciers guérisseurs 4 Le désengagement
30/08/1970	20a	Québec féodal
06/09/1970	20a	Les petits Zenfants

13/09/1970	7a	Les Détournements
20/09/1970	24a	Les conférences constitutionnelles
27/09/1970	16a	Conseils aux chasseurs : Chasseurs, sachez chasser!
04/10/1970	16a	Les sorciers guérisseurs 5 La grande menace
11/10/1970	b20	Avé Néron!
18/10/1970	10a	L'état de guerre!
25/10/1970	b24	Les grandes gueules
01/11/1970	20b	Portraits-robots
08/11/1970	20b	Danger immédiat 1
15/11/1970	20b	De Gaulle est mort
22/11/1970	20b	Danger immédiat 2 La catastrophe
29/11/1970	20b	La pornographie 1
06/12/1970	20b	L'apothéose!
13/12/1970	20b	Il y a du bon!
20/12/1970	20b	L'assassinat du Père Noël
03/01/1971	16a	Mes vœux pour 71
10/01/1971	16b	Le con-promis
17/01/1971	24b	La provocation
24/01/1971	20b	Conseils aux terroristes. Ou, comment faire trembler le gouvernement
31/01/1971	16b	Le bouc émissaire
07/02/1971	20b	Le bleu qui vire au rouge
14/02/1971	20b	Les déclassés ou comment on vous vole votre vie
28/02/1971	16b	Les soldats sont partis
07/03/1971	20b	Le grand banquet!
14/03/1971	16b	La murale
21/03/1971	16b	Le printemps
28/03/1971	20b	La langue de travail
18/04/1971	16b	Wallace et co.
25/04/1971	20b	Le visiteur du soir
02/05/1971	24b	The anniversary show, ou le grand strip-tease
09/05/1971	24	Les poulets!
16/05/1971	16b	La race des seigneurs
23/05/1971	20b	Les gros salaires
30/05/1971	20b	La tondeuse à Ernest 1
06/06/1971	24b	La tondeuse à Ernest 2
13/06/1971	24b	Le repêchage
20/06/1971	20b	Victoria!

27/06/1971	24b	Celui qui a dit Non ou le Maria Goretti de la politique
04/07/1971	17	Canada Week
11/07/1971	32	On veut du mouton
22/08/1971	32	Wach!ington
29/08/1971	32	La recrue 1 (ou le garde rouge canadien)
05/09/1971	32	La recrue 2 (ou le garde rouge canadien)
12/09/1971	24	Mais qui?
19/09/1971	28	Les politiseurs
26/09/1971	28	Les assistés reclassés
03/10/1971	28	Vive la femme libre
10/10/1971	32	Les policiers
17/10/1971	28	Alors quoi?! Ça vient... ou ça vient pas...!!!
24/10/1971	28	D'la visite
31/10/1971	28	Kaputt
07/11/1971	28	La drapolice
14/11/1971	28	Le pirate noir Les aventure de Ti-Jean-Têê-de-Boule...
21/11/1971	28	Le F.L.Q.... Reconnaisant...
28/11/1971	28	Le Walkie-talkie
05/12/1971	28	Les corruptibles. La fin de Capone
12/12/1971	28	Embellissement
19/12/1971	26	Le F.L.Q. nécessaire
09/01/1972	28	Encore et toujours
16/01/1972	28	Les corruptibles. Le châtiment
23/01/1972	28	Le plus bel homme...
30/01/1972	28	La TV-couleur ou le retour de Pacifique Plante
06/02/1972	28	La TV-couleur ou le retour de Pacifique Plante 2e épisode
13/02/1972	28	La TV-couleurs. Le portrait-robot
20/02/1972	28	Les pauvres vieux
27/02/1972	28	Les grands dérangements
06/03/1972	27	La purge
13/03/1972	28	L'odyssée ou l'histoire interminable des voyages d'Ulysse (un canadien errant)
20/03/1972	28	L'odyssée ou l'histoire interminable des voyages d'Ulysse (un canadien errant) 2e épisode
27/03/1972	28	La psychose des grèves
03/04/1972	28	L'odyssée ou l'histoire interminable des voyages d'Ulysse (un canadien errant) 3e épisode
10/04/1972	28	Al polizia fascista

17/04/1972	28	The great Drapo Magic. The great Olympic show
24/04/1972	28	L'injonction
01/05/1972	28	Les éliminatoires, Les finales dans la fonction publique
08/05/1972	28	L'odyssée ou l'histoire interminable des voyages d'Ulysse (un canadien errant) 4e épisode
15/05/1972	28	La double crise
22/05/1972	28	Les tontons à Lise
29/05/1972	34	Les vidanges
05/06/1972	31	Law and ordur. Le dossier : Choquette-intimidation. 1ere partie : La situation
12/06/1972	34	Law and ordur 2 Le dossier : Choquette-intimidation : La vérité sur le dossier
19/06/1972	31	Le 24 Juin : Ferme Ta Yeule pi prends ton trou!
26/06/1972	34	Speak white
03/07/1972	30	On a eu du «fonne»
10/07/1972	22	On ferme!
17/07/1972	30	Les examens...
24/07/1972	21	La valse des matraques
06/08/1972	30	Méfiez-vous de lui...
20/08/1972	30	Glissement
27/08/1972	30	Ze Pig-show
03/09/1972	50	Encore des T-V couleurs
10/09/1972	30	La rentrée
17/09/1972	30	Wagner en danger
24/09/1972	30	Democratik-dialog
01/10/1972	30	Alors! Qui suis-je
08/10/1972	30	La dernière cause de Wagner
15/10/1972	30	Les sous à Jean
22/10/1972	34	Le plus vieux métier
29/10/1972	30	La devise
05/11/1972	35	Ensemble! Pourquoi pas!
19/11/1972	30	Le retour
26/11/1972	30	Le cœur en béton
*03/12/1972	30	Y s'en vont!
17/12/1972	28	Les 14 soleils
*07/01/1973	28	Mes vœux pour 73
*14/01/1973	26	Au ciel, au ciel, au ciel, j'irai les voir un jour...
*21/01/1973	30	On a violé le cadavre

04/02/1973	28	D'où vient Dupuis
11/02/1973	28	Le voleur!
*18/02/1973	30	Les fuites 1
*25/02/1973	32	Les fuites 2
*04/03/1973	28	Le vrai Kriss
*11/03/1973	25	Prends ton grabat et marche
*18/03/1973	29	G. Loublie
*25/03/1973	29	Ça va bien... merci
*01/04/1973	27	La politique organisée
*08/04/1973	31	La politique organisée 2
*15/04/1973	31	La politique organisée 3
*22/04/1973	31	En ce temps là... on les avait jetés en prison!
*29/04/1973	31	Strip-tease duo... sur un petit livre «jaune»
*06/05/1973	31	La statue... quo...
*13/05/1973	29	La vraie statue
20/05/1973	31	Libres??
27/05/1973	35	Le ragoût
03/06/1973	31	The sex affair
10/06/1973	31	La promesse...
17/06/1973	31	Le village olympique 1
*24/06/1973	32	Le village olympique 2
*01/07/1973	28	Le village olympique 3
08/07/1973	31	Le village olympique 4
15/07/1973	28	Le village olympique 5
*22/07/1973	28	Le village... 6
29/07/1973	28	Un si grand canadien
05/08/1973	28	Le guérisseur 1
12/08/1973	28	Les malheurs du chef...
19/08/1973	28	Le guérisseur 2
26/08/1973	36	Les innocents 1
02/09/1973	28	Les innocents 2
09/09/1973	28	Élections...? 1
16/09/1973	36	Élections...? 2
23/09/1973	36	Les rats et autres bibittes...1
30/09/1973	32	Le Chili et nous... 2
07/10/1973	32	Les partis...sont partis
14/10/1973	35	Honnêtes politiciens...
21/10/1973	32	Tous contre le P.Q.

28/10/1973	32	Alors... il ne reste que le P.Q.
04/11/1973	32	Pi après!
11/11/1973	28	Y a ça de bon!
18/11/1973	36	Des tas de sièges
25/11/1973	32	Le grand western
02/12/1973	32	Chauve qui peut!
09/12/1973	28	Dupuisard et Samsonnet
16/12/1973	32	Un million!
23/12/1973	48	La vengeance des oiseaux
30/12/1973	22	Il est né le divin enfant jouezobois...
13/01/1974	28	1974 dans le monde
20/01/1974	28	1974 au Canada
27/01/1974	28	1974 au Québec
03/02/1974	28	1974 à Montréal
10/02/1974	28	1974 pour nous!
17/02/1974	22	L'expérience
24/02/1974	32	La cul-ture 1
03/03/1974	28	La cul-ture 2

Inventaire des caricatures		
Date	Page	Titre descriptif
19/10/1969	5	René Lévesque : difficile de plaire à tout le monde
19/10/1969	7	La restructuration scolaire de Montréal s'en vient
26/10/1969	5	Du Duplessisme au Trudeauisme ou... Plus ça change, plus c'est pareil
02/11/1969	4a	Well... This is democracy
09/11/1969	6a	Vote sur le bill 63
23/11/1969	6a	Jean-Jacques Bertrand et Pierre-Elliot Trudeau : les caisses électorales
30/11/1969	6a	La ville unanime de Jean Drapeau
07/12/1969	6a	Jean Drapeau en roi
14/12/1969	6a	Le Trium-Verrat
28/12/1969	6a	Ça aurait pu être les trois rois mages
25/01/1970	6a	Robert Bourassa en Pinocchio
01/02/1970	6a	Rémi Paul et Claude Wagner : la suspension
08/02/1970	6a	Rémi Paul commentant le travail des policiers
15/02/1970	6a	Pierre-Elliot Trudeau : Maudits ouvriers
22/02/1970	6a	Jean-Jacques Bertrand sans pantalons
01/03/1970	6a	Pierre Laporte, Robert Bourassa et Jean-Jacques Bertrand : discours du trône
08/03/1970	6a	Robert Bourassa et Jean-Jacques Bertrand : sans culottes
15/03/1970	6a	Jean-Jacques Bertrand coupe l'herbre sous le pied de René Lévesque et de Robert Bourassa
29/03/1970	6a	Pierre-Elliot Trudeau et les gorilles
05/04/1970	6a	Bourassa Québec!
12/04/1970	6a	René Lévesque et Robert Bourassa : les vieilles peurs des québécois
19/04/1970	6a	Camil Samson : la tonte
26/04/1970	6a	Votez avec votre tête
24/05/1970	6a	Montréal, les Olympiques et Jean Drapeau
07/06/1970	9a	Pierre-Elliot Trudeau : l'inflation pour les chômeurs
28/06/1970	6a	Sourire de médecin spécialiste à l'annonce du projet de loi sur l'assurance-maladie
05/07/1970	9a	Médecin spécialiste : 50 000 \$
05/07/1970	10a	L'assurance-maladie et la société juste
12/07/1970	12a	Premier ministre de la communauté urbaine de Montréal
19/07/1970	4a	Robert Bourassa : la semaine des trois jeudis
09/08/1970	5a	Robert Bourassa : Québec au travail

23/08/1970	5a	Les boîtes aux lettres à la poubelle
11/10/1970	13a	La justice des petits
18/10/1970	4b	Pierre Elliot Trudeau et Robert Bourassa : loi sur les mesures de guerre
25/10/1970	8b	Parler anglais
31/10/1971	6	Jean Drapeau : la liberté d'expression
06/02/1972	sup 5	Robert Bourassa et Pierre-Elliot Trudeau : les allocations familiales
06/02/1972	sup 5	Claude Castonguay ne rit jamais
03/07/1972	5	Portrait de Claude Castonguay
24/07/1972	7	Portrait de Jacques Saulnier
20/08/1972	35	Rien ne passera
03/09/1972	4	Pierre-Elliot Trudeau : l'intégrité nationale
10/09/1972	24	Portrait de Claire Kirkland Casgrain
29/10/1972	7	Portrait de Jean-Luc Pépin
12/11/1972	36	Robert Bourassa, François Cloutier et Paul Phaneuf : les trois singes de la sagesse
24/12/1972	sup 9	Portrait de Robert Bourassa
24/12/1972	sup 9	Portrait de Claire Kirkland Casgrain (reprise)
07/01/1973	5	Portrait de Jean Drapeau
28/01/1973	7	Portrait de Pierre-Elliot Trudeau
04/02/1973	12	Portrait de Claude Castonguay (reprise)
01/04/1973	3	Robert Bourassa en singe de la sagesse (reprise)
29/04/1973	4	Les trois chefs syndicaux en prison
20/05/1973	8	Portrait de Gabriel Loubier
03/06/1973	35	Problèmes d'athlète et problèmes d'ouvrier
25/11/1973	34	Coup de griffe

Inventaire des planches exploratoires		
Date	Page	Titre
28/12/1969	12a-13a	Québec-Pressé 1970
27/12/1970	12b-13b	Québec-Pressé 1971
25/07/1971	32	Le renard et le corbeau
26/12/1971	20-21	Le petit jeu politique québécois
08/08/1971	17	La cigale et la fourmi
02/01/1972	16-17	Québec-Pressé 1972
31/07/1972	30	Évolution 1
13/08/1972	30	Evolution 3
10/12/1972	28	Évolution 2
*24/12/1972	32-33	Kébécopoly
31/12/1972	16-17	Québec-Pressé 1973
*28/01/1973	28	Les 4 cheufs...
06/01/1974	16-17	Québec-Pressé 1974

*L'astérisque indique que les planches se retrouvent dans le fonds *Québec-Pressé* conservé à Bibliothèque et Archives nationales.

Inventaire des illustrations et autres			
Date	Page	Titre descriptif	Dimension
16/11/1969	9a	S'il n'y a plus de manifestation, je perds mon overtime!	vignette
07/12/1969	8a	La femme au foyer...	vignette
28/06/1970	9a	Publicité pour Québec-Press (Jean Lesage)	vignette
06/09/1970	sup 1	La fête du travail	pleine page
15/11/1970	12b	Québec-Press a besoin de crieurs	vignette
04/04/1971	16b	Joyeuses Pâques	pleine page
11/04/1971	16b	Joyeuses Pâques	pleine page
09/05/1971	1	La bande dessinée de Dupras	vignette
18/07/1971	32	La fin d'une politique : les 100,000 jobs!	pleine page
01/08/1971	17	Le fédéralisme de Bourassa	pleine page
02/01/1972	1	Publicité pour le calendrier de 1972	demi page
09/01/1972	24	Les conquêtes ouvrières	pleine page
13/02/1972	24	Publicité Drapolice en bd	vignette
20/02/1972	24	Publicité Drapolice en bd	vignette
27/02/1972	1 supplément ftq	La déroute doit cesser! Mobilisation contre le chômage	vignette
27/02/1972	2 supplément ftq	Manifeste de la Fédération des travailleurs du Québec	3 vignettes
27/02/1972	3 supplément ftq	Manifeste de la Fédération des travailleurs du Québec	3 vignettes
27/02/1972	4 supplément ftq	Manifeste de la Fédération des travailleurs du Québec (bande dessinée)	demi-page
27/08/1972	32	Le spécial Québec d'opus international	vignette
27/08/1972	32	Abonnez-vous à Québec-Press (bande dessinée)	bas de page
10/09/1972	35	La série hockey Canada-Russie (bande dessinée)	bas de page
24/09/1972	1	Trudeau en campagne	vignette
11/03/1973	30	L'histoire de la liberté, les paysans	vignette
01/07/1973	11	Chandail Québec-Press, bon de commande	vignette
02/09/1973	17	Le déchet, Fédération nationale des enseignants québécois (CSN)	pleine page
25/11/1973	36	Manifestation de solidarité (bande dessinée)	bas de page
26/05/1974	23	Conversation (bande dessinée)	vignette

26/05/1974	28	Conversation (bande dessinée)	vignette
------------	----	-------------------------------	----------

Inventaire des articles en lien avec Pierre Dupras				
Date	Page	Titre	Auteur	Note
24/10/1969	23	Je r'gard en oralien j'ergor en joual	Réal Pelletier	Illustration seulement. Pas de mention de la participation de Pierre Dupras au travail des Oraliens dans le texte
26/04/1970	12a	Avec Dupras, la caricature s'est faite réalité	Auteur inconnu	
31/10/1971	6	Dupras est d'accord avec Lucie Lavoie	Pierre Dupras	
13/02/1972	23	Pourquoi La Drapolice? Parce que Jean Drapeau a provoqué Pierre Dupras	Micheline Lachance	
29/10/1972	24	Dupras sort gagnant de La bataille des chef	Robert Lévesque	

ANNEXE F
TABLEAUX D'ANALYSE

Analyse de l'organisation de la planche								
Date	Nombre de cases	Nombre de rangés	Grande case	Récit	Démonstrative	Autre	Rhétorique	Conventionnelle
16/11/1969	9	3		X			X	
30/11/1969	9	3		X				X
08/03/1970	16	4			X		X	
22/03/1970	16	4		X			X	
29/03/1970	17	5		X			X	
05/04/1970	17	4		X			X	
12/04/1970	8	4	X			X	X	
19/04/1970	23	5				X	X	
26/04/1970	18	4		X			X	
03/05/1970	13	5	X		X		X	
10/05/1970	28	5			X		X	
17/05/1970	15	4		X			X	
24/05/1970	15	4				X	X	
31/05/1970	22	5			X		X	
07/06/1970	17	5	X	X			X	
14/06/1970	14	4		X			X	
21/06/1970	18	5	X	X			X	
28/06/1970	24	5		X			X	
05/07/1970	23	5		X			X	
12/07/1970	18	5		X			X	
19/07/1970	19	5		X			X	
26/07/1970	15	4	X	X			X	
02/08/1970	9	3	X	X			X	
09/08/1970	12	3		X			X	
16/08/1970	22	5		X			X	

23/08/1970	14	4				X	X	
30/08/1970	15	4					X	
06/09/1970	13	4	X				X	
13/09/1970	20	5					X	
20/09/1970	18	5					X	
27/09/1970	15	4					X	
04/10/1970	9	3	X				X	
11/10/1970	15	5				X		
18/10/1970	12	4						
25/10/1970	16	5			X		X	
01/11/1970	16	5			X		X	
08/11/1970	13	4		X			X	
15/11/1970	20	4			X		X	
22/11/1970	16	4					X	
29/11/1970	16	4					X	
06/12/1970	16	4					X	
13/12/1970	13	4					X	
20/12/1970	14	4					X	
03/01/1971	17	4			X		X	
10/01/1971	17	4					X	
17/01/1971	13	4					X	
24/01/1971	12	4					X	
31/01/1971	18	4					X	
07/02/1971	12	4						X
14/02/1971	16	4					X	
28/02/1971	18	4					X	
07/03/1971	6	3	X				X	
14/03/1971	14	4				X	X	
21/03/1971	7	4	X				X	
28/03/1971	16	4				X	X	
18/04/1971	17	4					X	
25/04/1971	12	4					X	

02/05/1971	13	3		X				X	
09/05/1971	18	4		X				X	
16/05/1971	23	5			X			X	
23/05/1971	18	4			X			X	
30/05/1971	15	4		X				X	
06/06/1971	16	4		X				X	
13/06/1971	18	4				X		X	
20/06/1971	15	4				X		X	
27/06/1971	16	4		X				X	
04/07/1971	13	4			X			X	
11/07/1971	10	3		X				X	
22/08/1971	16	4		X				X	
29/08/1971	16	4		X				X	
05/09/1971	18	4		X				X	
12/09/1971	13	3	X	X				X	
19/09/1971	20	4		X				X	
26/09/1971	16	4		X				X	
03/10/1971	11	3	X		X			X	
10/10/1971	14	4		X				X	
17/10/1971	18	4		X				X	
24/10/1971	13	3		X				X	
31/10/1971	16	4		X				X	
07/11/1971	13	4		X				X	
14/11/1971	13	4		X				X	
21/11/1971	12	3		X				X	
28/11/1971	16	4		X				X	
05/12/1971	15	4		X				X	
12/12/1971	14	4		X				X	
19/12/1971	13	4		X				X	
09/01/1972	14	4		X				X	
16/01/1972	7	3		X				X	
23/01/1972	13	3			X			X	

30/01/1972	12	3		X				X	
06/02/1972	12	3		X				X	
13/02/1972	15	4		X				X	
20/02/1972	12	6		X					X
27/02/1972	12	4			X			X	
06/03/1972	19	4		X				X	
13/03/1972	10	3		X				X	
20/03/1972	12	4		X				X	
27/03/1972	17	4		X				X	
03/04/1972	13	4		X				X	
10/04/1972	14	4		X				X	
17/04/1972	17	4		X				X	
24/04/1972	20	4		X				X	
01/05/1972	17	4		X				X	
08/05/1972	16	4		X				X	
15/05/1972	20	4		X				X	
22/05/1972	19	4		X				X	
29/05/1972	13	4		X				X	
05/06/1972	17	4			X			X	
12/06/1972	20	4			X			X	
19/06/1972	20	4		X				X	
26/06/1972	15	4			X			X	
03/07/1972	15	4		X				X	
10/07/1972	16	4		X					X
17/07/1972	20	4		X				X	
24/07/1972	9	3		X					X
06/08/1972	9	3		X					X
20/08/1972	16	4		X				X	
27/08/1972	21	4		X				X	
03/09/1972	19	4		X				X	
10/09/1972	16	4		X				X	
17/09/1972	15	4		X				X	

24/09/1972	18	4		X			X	
01/10/1972	6	2		X				X
08/10/1972	15	4		X			X	
15/10/1972	8	3		X			X	
22/10/1972	8	3		X			X	
29/10/1972	4	2	X	X			X	
05/11/1972	12	4		X			X	
19/11/1972	18	4		X			X	
26/11/1972	15	4		X			X	
03/12/1972	14	4		X			X	
17/12/1972	15	4			X		X	
07/01/1973	20	4				X	X	
14/01/1973	15	3		X			X	
21/01/1973	17	4		X			X	
04/02/1973	17	4		X			X	
11/02/1973	15	4		X			X	
18/02/1973	17	4			X		X	
25/02/1973	18	4		X			X	
04/03/1973	13	4		X			X	
11/03/1973	11	4		X			X	
18/03/1973	16	4	X	X			X	
25/03/1973	18	4			X		X	
01/04/1973	17	4		X			X	
08/04/1973	14	4		X			X	
15/04/1973	12	4		X			X	
22/04/1973	11	3		X			X	
29/04/1973	13	3		X				X
06/05/1973	13	3		X			X	
13/05/1973	16	4		X			X	
20/05/1973	11	3		X			X	
27/05/1973	16	4		X			X	
03/06/1973	19	4		X			X	

10/06/1973	16	4		X				X	
17/06/1973	13	3		X				X	
24/06/1973	12	3		X				X	
01/07/1973	15	3		X				X	
08/07/1973	17	4		X				X	
15/07/1973	15	3		X				X	
22/07/1973	14	4		X				X	
29/07/1973	28	6					X	X	
05/08/1973	15	4		X				X	
12/08/1973	14	4		X				X	
19/08/1973	14	4		X				X	
26/08/1973	20	4			X			X	
02/09/1973	18	4		X				X	
09/09/1973	11	4		X				X	
16/09/1973	14	4		X				X	
23/09/1973	11	4		X				X	
30/09/1973	14	4		X				X	
07/10/1973	17	4				X		X	
14/10/1973	16	4			X			X	
21/10/1973	16	4			X			X	
28/10/1973	17	4			X			X	
04/11/1973	12	4			X			X	
11/11/1973	16	4		X				X	
18/11/1973	36	6				X		X	
25/11/1973	12	4		X				X	
02/12/1973	13	4		X				X	
09/12/1973	10	3		X				X	
16/12/1973	18	4		X				X	
23/12/1973	17	4		X				X	
30/12/1973	14	4		X				X	
13/01/1974	15	4				X		X	
20/01/1974	13	4				X		X	

27/01/1974	15	4						X		X	
03/02/1974	15	4						X	X	X	
10/02/1974	12	4						X		X	
17/02/1974	16	4						X		X	
24/02/1974	18	4						X		X	
03/03/1974	16	4						X		X	

Analyse des procédés visuels

Date	Cases implicites	Journaux	Autoportrait	Visage-signature	Tortue	Violence physique
16/11/1969	X					
30/11/1969	X					X
08/03/1970	X					
22/03/1970	X	X				X
29/03/1970	X					
05/04/1970	X		X			
12/04/1970	X	X	X	X		
19/04/1970	X			X		
26/04/1970	X	X		X		X
03/05/1970	X	X	X			
10/05/1970	X	X		X		
17/05/1970	X	X		X		X
24/05/1970	X			X		
31/05/1970	X			X		X
07/06/1970	X			X		
14/06/1970	X	X		X		X
21/06/1970	X	X	X	X		X
28/06/1970	X		X	X		X
05/07/1970	X		X	X		X
12/07/1970	X	X		X		
19/07/1970	X		X	X		
26/07/1970	X	X				
02/08/1970		X		X		X
09/08/1970	X	X				
16/08/1970	X			X		
23/08/1970	X	X		X		
30/08/1970	X			X		
06/09/1970	X			X		

13/09/1970		X		X		
20/09/1970	X	X		X		
27/09/1970	X			X		X
04/10/1970	X	X		X		X
11/10/1970	X			X		
18/10/1970				X		X
25/10/1970	X	X	X	X		
01/11/1970	X	X		X		
08/11/1970	X			X		X
15/11/1970	X	X				
22/11/1970	X			X		X
29/11/1970	X	X	X	X		X
06/12/1970	X	X	X	X		
13/12/1970	X	X		X		
20/12/1970	X			X		X
03/01/1971	X		X	X		
10/01/1971	X	X		X		
17/01/1971	X	X				
24/01/1971	X	X		X		
31/01/1971	X			X		
07/02/1971				X		X
14/02/1971	X			X		
28/02/1971	X	X		X		
07/03/1971	X			X		
14/03/1971	X	X		X		
21/03/1971				X		
28/03/1971				X		
18/04/1971	X	X		X		X
25/04/1971	X	X		X		
02/05/1971				X		
09/05/1971	X	X		X		
16/05/1971	X			X		

23/05/1971	X				X		
30/05/1971	X			X	X		
06/06/1971	X			X	X		
13/06/1971	X				X		
20/06/1971					X		
27/06/1971	X			X	X		X
04/07/1971	X				X		X
11/07/1971	X	X			X		X
22/08/1971	X	X			X		
29/08/1971		X			X		X
05/09/1971	X	X			X		
12/09/1971		X		X	X		
19/09/1971	X			X	X		
26/09/1971	X				X		X
03/10/1971	X	X		X	X		X
10/10/1971	X				X		
17/10/1971	X				X		X
24/10/1971	X	X			X		
31/10/1971	X	X			X		
07/11/1971	X	X			X		
14/11/1971	X	X			X		X
21/11/1971	X				X		X
28/11/1971	X	X			X		
05/12/1971		X		X	X		X
12/12/1971	X				X		X
19/12/1971	X	X		X	X		X
09/01/1972	X	X			X		X
16/01/1972		X					
23/01/1972	X	X		X			
30/01/1972	X	X					
06/02/1972	X	X					
13/02/1972	X	X			X		

20/02/1972		X				
27/02/1972	X	X		X		
06/03/1972	X	X		X		X
13/03/1972	X	X				
20/03/1972						
27/03/1972	X	X				
03/04/1972						X
10/04/1972	X	X		X		X
17/04/1972	X	X				
24/04/1972		X				
01/05/1972	X			X		
08/05/1972	X					
15/05/1972	X	X		X		
22/05/1972	X	X				X
29/05/1972	X			X		
05/06/1972	X					
12/06/1972	X					
19/06/1972	X	X				
26/06/1972	X	X		X		
03/07/1972		X				
10/07/1972						
17/07/1972	X	X				
24/07/1972						X
06/08/1972	X					X
20/08/1972	X	X		X		
27/08/1972	X	X		X		
03/09/1972	X	X		X		
10/09/1972	X	X		X		
17/09/1972		X				
24/09/1972	X	X				X
01/10/1972						
08/10/1972		X				

15/10/1972		X				
22/10/1972	X	X				
29/10/1972						X
05/11/1972	X	X				
19/11/1972	X	X				
26/11/1972		X				X
03/12/1972		X				
17/12/1972	X	X				
07/01/1973						
14/01/1973	X	X				
21/01/1973	X	X				
04/02/1973	X					
11/02/1973	X					
18/02/1973	X					
25/02/1973						
04/03/1973	X	X				
11/03/1973	X	X				
18/03/1973		X				
25/03/1973	X	X				
01/04/1973	X	X				
08/04/1973	X	X				
15/04/1973	X	X				
22/04/1973		X				
29/04/1973		X				
06/05/1973	X	X				
13/05/1973		X				X
20/05/1973	X	X				X
27/05/1973	X	X				X
03/06/1973	X	X				X
10/06/1973	X	X	X			X
17/06/1973	X	X				X
24/06/1973		X				X

01/07/1973	X	X				X	
08/07/1973	X	X				X	X
15/07/1973	X	X				X	
22/07/1973		X				X	
29/07/1973						X	
05/08/1973	X	X				X	
12/08/1973	X	X					
19/08/1973	X	X				X	
26/08/1973	X	X				X	
02/09/1973	X	X				X	
09/09/1973	X	X					
16/09/1973	X	X				X	
23/09/1973	X	X				X	
30/09/1973	X					X	
07/10/1973	X	X					
14/10/1973	X	X				X	
21/10/1973		X				X	
28/10/1973	X	X				X	
04/11/1973	X		X			X	
11/11/1973	X	X				X	
18/11/1973	X	X				X	
25/11/1973		X					X
02/12/1973	X	X					X
09/12/1973	X	X				X	X
16/12/1973						X	
23/12/1973	X						X
30/12/1973	X	X					
13/01/1974	X	X					X
20/01/1974	X	X				X	X
27/01/1974	X	X				X	X
03/02/1974	X	X					
10/02/1974	X	X					X

17/02/1974	X	X			X	
24/02/1974	X	X			X	
03/03/1974	X	X			X	

Analyse des thématiques dans les planches

Date	Chômage	Corruption	Culture	Dictature	Éducation	Élections	État policier	États-Unis	Exploitation	Fait divers	FLQ	Grève	Indépendance	Langue	Manifestations	Médias	Montréal	Olympiques	Parti Libéral Canada	Parti Libéral Québec	Parti Québécois	Politique fédérale	Politique internationale	Politique municipale	Politique provinciale	Ralliement Créditiste	Santé	Sport	Syndicalisme	Terrorisme	Union Nationale
16/11/ 1969				X																	X				X						
30/11/ 1969																							X								
08/03/ 1970									X																						
22/03/ 1970														X					X												
29/03/ 1970																										X					
05/04/ 1970																						X									
12/04/ 1970																				X	X					X					X
19/04/ 1970						X																									
26/04/ 1970						X															X										
03/05/ 1970				X		X															X	X									
10/05/ 1970																				X											
17/05/ 1970					X																X						X				X
24/05/ 1970								X														X									

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Analyse des thématiques en une

Date																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																	</
------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE

ARCHIVES

FONDS D'ARCHIVES DU JOURNAL *QUÉBEC-PRESSE*. Service des archives de l'UQÀM. 20P-210.

FONDS JOURNAL *QUÉBEC-PRESSE*. Bibliothèques et Archives nationales du Québec, Vieux-Montréal. P404.

IMPRIMÉS

Québec-Presse, 1969-1974

Quartier Latin, 1919-1977

Le Jour, 1974-1976

L'indépendance, 1962-1968

Mainmise, 1970-1978

BERGERON, Léandre et LAVAILL, Robert. *L'histoire du Québec illustrée, Le régime français*. Montréal, Les Éditions Québécoises, 1971.

COLLECTIF. *BD*, vol.1 no.1, 1971, non paginé.

COLLECTIF. « Le pavillon de l'humour », *La Presse*, 17 mai 1968, Cahier spécial Terre des hommes.

COLLECTIF. *L'écran*, juin 1974, Éditions de la Nébuleuse.

COLLECTIF. *Le premier festival international de la Bande dessinée de Montréal*. Montréal, Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, 1975.

COLLECTIF. *Quatrième festival international de la Bande dessinée de Montréal*. Montréal, Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, 1978.

DUPRAS, Pierre. *La Drapolice*. Montréal, Éditions Québec-Presse, 1971.

DUPRAS, Pierre. *La bataille des chefs*. Montréal, Éditions Québec-Presse, 1973.

GOTLIB, Marcel. *Rubrique à brac*, tome 4. Paris, Dargaud, 2003.

PHILIBERT, André. *Oror 70*. Montréal, Les Éditions du Cri, 1970.

MÉMOIRES ET THÈSES

GRENIER, Réjean Pierre. « Inscription du nationalisme dans l'art du Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.

LEMAY, Sylvain. « Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

NOËL, Mathieu. « Le Montréal-Matin (1930-1978), un journal d'information populaire ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014.

OUIMET, Marc. *Le lys en fête, le lys en feu : la Saint-Jean-Baptiste au Québec de 1960 à 1990*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

AIRD, Robert. « L'humour et la crise d'Octobre 70 ». Blogue de Robert Aird, [En ligne], Publié le 30 septembre 2015, <<https://robertaird.wordpress.com/2015/09/30/lhumour-et-la-crise-doctobre-70-2/>>

EQUIPE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGE SATIRIQUE, *Historique*. [En ligne], (consulté le 10 août 2016), <http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=58>.

FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA. *Prix et jury*. [En ligne], (consulté le 10 août 2016), <<http://2014.nouveaucinema.ca/#/programmation/prix-et-jury/2014>>

LA ROCHE, Roger. *Terre des hommes, le salon de la caricature, le pavillon de l'humour*. 2014, [Document en ligne], <<http://www.villes-ephemeres.org>>.

ARTICLES DE JOURNAUX

ANONYME. « Avec Dupras, la caricature s'est faite réalité! ». *Québec-Press*, 26 avril 1970, p. 12a.

ARBEC, Jules. « Du dessin... à la bande dessinée ». *Le Devoir*, 1er mai 1976, p. 5.

BERGERON, Annie. « Oror 70 d'André Philibert, La bande dessinée contestée par elle-même ». *Québec-Presse*, 31 mai 1970, p. 17A.

COMEAU, Yvan. « Pour un hebdomadaire de gauche au Québec ». *Possibles*, vol. 13, n° 3, été 1989.

DORÉ, Jacques. « En plus du monopole financier, il y a le monopole idéologique ». *Québec-Presse*, 28 octobre 1973, p. 3.

DUPRAS, Pierre. « Dupras est d'accord avec Lucie Lavoie! ». *Québec-Presse*, 31 octobre 1971, p.6.

FOURNIER, Louis. « Une expérience de presse engagée : Québec-Presse il y a 10 ans ». *Le 30 (Le journal de la fédération professionnelle des journalistes du Québec)*, vol. 3, n° 3, mars 1979.

GODIN, Gérald. « Ce n'est que ça, mais c'est tout ça ». *Québec-Presse*, 28 octobre 1973, p. 3.

GUAY, Jacques. « Lettre aux lecteurs ». *Québec-Presse*, 19 octobre 1969, p. 3.

KEABLE, Jacques. « Le petit manuel de Léandre Bergeron ou l'histoire du Québec revue et corrigée – 28 000 vendus en 9 mois ». *Québec-Presse*, 3 janvier 1971, p. 2B.

LACHANCE, Micheline. « Pourquoi la Drapolice? Parce que Jean Drapeau a provoqué Pierre Dupras ». *Québec-Presse*, 13 février 1972, p. 23.

LEHMAN, Henry. « Comic perspective ». *The Montreal Star*, 7 avril 1976, p. D-5.

L'ÉQUIPE DE QUÉBEC-PRESSE. « 5 ans de liberté ». *Québec-Presse*, 10 novembre 1974, p. 2.

L'ÉQUIPE DE QUÉBEC-PRESSE. « Les jeux sont faits, rien ne va plus ». *Québec-Presse*, 10 novembre 1974, p. 2.

LÉVESQUE, Robert. « Dupras sort gagnant de la bataille des chefs ». *Québec-Presse*, 29 octobre 1972, p.24.

NADEAU, Jean-François. « Pierre Vadeboncœur 1920-2010 - Une vie de combats et de littérature », *Le Devoir*, 12 février 2010. [En ligne], <<http://www.ledevoir.com>>, (page consultée le 18 avril 2016).

RAMBAUD, Pierre. « Il se lit beaucoup de bandes dessinées au Québec, mais bien peu sont québécoises ». *Québec-Presse*, 19 septembre 1971, p.20.

THÉRIAULT, Jacques. « La BDQ au MAC ou le rappel des “mâchoires agiles” et “tape-bedaines” ». *Le Devoir*, 3 avril 1976, p. 16.

TREMBLAY, Roch. « Québec-Presse : pas assez digestible pour la majorité des travailleurs ». *Québec-Presse*, 28 octobre 1973, p. 13.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

ANONYME. « Janette Bertrand se raconte ». *Cap-aux-Diamants, la revue d'histoire du Québec*, n° 23, 1990, p. 26-28.

BAHL, Erin Kathleen. « Comics and Scholarship : Sketching the Possibilities ». *Composition Studies*, vol. 43, n° 1, 2015, p. 178-182.

BAILLIE, Jean-Pascal. « Apologie de l'analogique. À propos d'*Hobo Québec : Journal d'écritures et d'images* ». *ETC*, n° 46, 1999. [En ligne], <www.erudit.org>.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BLANCHARD, Gérard. « Les bandes dessinées québécoises ». *Communication et langages*, n° 19, 1973, p. 47-62.

BROOKS, Kevin. « More “Seriously Visible” Reading : McCloud, McLuhan, and the Visual Language of *The Medium is the Massage* ». *College Composition and Communication*, vol. 61, no. 1, 2009, p. 217-237.

DROUIN, Sophie. « Quand le livre s'en mêle. Contestation et humour aux Éditions Cul Q ». *À rayons ouverts*, n° 86, 2011, [En ligne], <<http://www.banq.qc.ca>>.

FISCHER, Craig. « Worlds within Worlds : Audiences, Jargon and North American Comics Discourse ». *Transatlantica*, vol. 1, 2010. [En ligne], <www.transatlantica.revues.org/4919>.

GROESNSTEEN, Thierry. « A Few Words about The System of Comics and More... ». *European Comic Art*, vol. 1, n°1, 2008.

GROESNSTEEN, Thierry. « Du 7e au 9e art : l'inventaire des singularités », *CinémAction*, 1990, p.16-28.

GROESNSTEEN, Thierry. « Du cinéma dessiné à la bande dessinée ». Dans PEETERS, Benoît. *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisnée, Yellow Now, 1992, p. 172-183.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. « L'histoire de l'art et le quantitatif, Une querelle dépassée ». *Histoire et Mesure*, vol., 23, n° 2, 2008, p. 3-34. [En ligne], <<https://histoiremesure.revues.org/3543>>

LAROSE, Karim et WARREN, Jean-Philippe. « Terra incognita ». *Liberté*, n° 299, printemps 2013.

MOORE, Marie-France. « Mainmise, version québécoise de la contre-culture ». *Recherches sociographiques*, vol.14, n° 3, 1973, [En ligne], <www.erudit.org>.

OUELLETTE, Michel. « La bande dessinée québécoise est bien partie ». *Mainmise*, n° 41, novembre 1974, p. 4-8.

OUELLET, Réal. « Aurore l'enfant martyr de Léon Petitjean et Henri Rollin ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 29, 1983, p. 58-60.

RABOY, Marc. « Médias parallèles et mouvements sociaux au Québec ». *Communication et information*, vol.4, n° 2, hiver 1982.

RABY, Georges. « Le printemps de la bande dessinée québécoise ». *Culture vivante*, n°22.

RABY, Georges. « L'esthétique de la bande dessinée ou les confessions d'un mangeur de bulles... ». *Vie des Arts*, n° 68, 1972, p.28-32.

SANDERS, Clinton R. « Icons of the alternate culture : the themes and functions of underground comix ». *Journal of popular culture*, 1975, [En ligne], <www.academia.edu>.

SHAKOUCI, Yuri. « The Stereotypes of the Beatniks and Hip Consumerism: A Study of *Mad Magazine* in the Late 1950s and 1960s », *The Journal of Popular Culture*, vol. 48, no. 6, Décembre 2015, p.1270-1286, [En ligne], <<http://onlinelibrary.wiley.com/>>.

THÉBERGE, Gleason. « La bande dessinée (Qui? Quoi?) ». *La barre du jour*, n°35-36-37, 1972, p. 43-69.

TOUPIN, Louise. « Un journal d'information critique, est-ce le temps? ». *ICEA*, vol. 7, n°6, mars-avril 1985, p. 4.

WARREN, Jean-Philippe. « Fondation et production de la revue Mainmise (1970-1978) ». *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012, [En ligne], <www.erudit.org>.

WARREN, Jean-Philippe. « Les premiers hippies québécois ». *Liberté*, n° 299, printemps 2013.

WILLIAMS, Paul. « Comics and Narration by Thierry Groensteen (review) ». *College Literature*, vol. 41, n° 3, été 2014, p. 152-154.

CATALOGUES D'EXPOSITION

ANONYME. *La bande dessinée québécoise (1902-1976)*. (Guide d'exposition, Montréal, musée d'art contemporain, 1^{er} avril au 9 mai 1976), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976.

COLLECTIF. *Je ris, tu ris, il rit, nous rions, vous riez, ils dessinent*. (Catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2 septembre au 3 octobre 1976) Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976.

OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGES

ARBOUR, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal, Éditions Artextes, 1999.

BEAULIEU, André et HAMELIN, Jean. *La presse québécoise. Des origines à nos jours*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1984, tome 10.

BERGERON, Léandre. *The history of Quebec : Patriote's handbook*. Toronto, N.C. Press, 1971.

BERGERON, Léandre. *Why there must be a revolution in Quebec*. Toronto, N.C. Press, 1974.

BIZOT, Jean-François. *Free Press, La contre-culture vue par la presse underground*. Paris, Actuel, Nova Éditions, 2010.

BOURSEILLER, Christophe et PENOT-LACASSAGNE, Olivier, (dir). *Contre-cultures!* Paris, CNRS Éditions, 2013.

CARPENTIER, André, dir. *La bande dessinée québécoise*. Montréal, La Barre du Jour, 1975.

CAVANNA et al. *Hara Kiri, 1960-1985, journal bête et méchant, les belles images*. Paris, Éditions Hoëbeke, 2008.

COLLECTIF. *LaPalme; Norris*. Ottawa, Archives nationales du Canada, 1990.

COUTURE, Francine, (dir.). *Les arts et les années 60*. Montréal, Triptyque, 1991.

COUTURE, Francine. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*. Montréal, VLB Éditeur, 1993.

COUTURE, Francine. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme*. Montréal, VLB Éditeur, 1997.

DANKY, James et KITCHEN, Denis. « Underground classics, The transformation of comics into comix, 1936-90 ». *Underground classics, The Transformation of Comics into Comix*, New York, Abrams ComcArts, 2009.

DAVIDSON, Steef. *The Penguin book of political comics*. New York, Penguin Books, 1982.

DE CARVALHO, Anithe. *Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*, Saint-Joseph-du-Lac, M éditeur, 2015.

DE KONINCK, Marie-Charlotte et LANDRY, Pierre, (dirs.). *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. Montréal, Fides, 1999.

DE ROUSSAN, Jacques. *Philibert, les couleurs de la nuit*, Pointe-Claire, Roussan Éditeur Inc., 1990.

DESBARATS, Peter et MOSHER, Terry Mosher. *The Hecklers : a history of Canadian political cartooning and a cartoonists' history*. Toronto, McClerlland and Stewart, 1979.

DUMONT, Fernand, HAMELIN, Jean et MONTMINY, Jean-Paul. *Idéologies au Canada-Français, 1940-1976. Tome III Les partis politiques-L'Église*. Québec, Les presses de l'Université Laval, 1981.

FALARDEAU, Mira. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB Éditeurs, 2008.

FILION, Anne. *Québec-Presse, octobre 1969-novembre 1974, un journal critique et populaire : les causes de sa disparition : bilan*. Montréal, Institut canadien d'éducation des adultes, 1981.

FILION, Anne. *Presse alternative et phénomènes de contrôle dans les médias traditionnels au Québec : une analyse descriptive*. Rapport de stage, UQAM, 1981.

FRIEDL, Friedrich, OTT, Nicolaus et STEIN, Bernard. *Typography, an encyclopedic survey of type design and techniques throughout history*. New York, Black Dog & Leventhal Publishers, Inc., 1998.

GODIN, Pierre. *La lutte pour l'information, Histoire de la presse écrite au Québec*. Montréal, Le Jour, 1981.

GROESNSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée tome 2*. Paris, Presses universitaires de France, 2011.

GROESNSTEEN, Thierry. « Entre monstration et narration, une instance évanescence : la description. » Dans LEFÈVRE, Pascal, dir. *Actes du colloque international L'Image BD*, Bruxelles, Open Ogen, 1991, p. 41-55.

GROESNSTEEN, Thierry. « La planche, un espace narratif ». Dans MITERRAND, Odette, dir. *L'Histoire... par la bande*, Paris, Syros, 1993, p.41-46.

GROESNSTEEN, Thierry. « Le réseau et le lieu : pour une analyse des procédures de tressage iconique dans la bande dessinée » Dans BAETENS, Jan, dir. *Temps, narration et image fixe*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 117-129.

GROESNSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée, tome 1*. Paris, Presses universitaires de France, 1999.

HUDON, Normand. *La caricature*. Montréal, collection du CEP, 1967.

KEABLE, Jacques. *Québec-Presses, un journal libre et engagé*. Montréal, Écosociété, 2015.

LAMOUREUX, Ève. *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal, Écosociété, 2009.

LAROSE, Karim et RONDEAU, Frédéric, (dir.). *La contre-culture au Québec*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.

LEMAY, Sylvain. *Du Chiendent dans le Printemps*. Montréal, Mém9ire, 2016.

LEMAY, Sylvain, dir. *Regards sur la bande dessinée*. Montréal, Éditions les 400 coups, 2005.

LE MEN, Ségolène (dir.). *L'art de la caricature*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011. [En ligne] <<http://books.openedition.org/pupo/2247>>

MAGNUSSEN, Anne et CHRISTIANSEN, Hans-Christian. *Comics and culture : Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2000.

MAHEUX, Pierre. *V'la Ti-Pop au dictionnaire*. Montréal, La société de conservation du présent, brochure, 1988, non-paginé.

MARTEL, Richard, dir. *Art et Société 1975-1980*. Québec. Musée du Québec, 1981.

MAZURIER, Stéphane. *Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)*. Paris, Les Cahiers Dessinés, 2009.

McCLOUD, Scott. *Understanding comics : The invisible art*. New York, Harper Collins, 1995.

McLUHAN, Marshall *et al.* *Essential McLuhan*. London, Routledge, 1997.

McLUHAN, Marshall. *Understanding media*. Toronto, The New American Library of Canada Limited, 1964.

MESKIN, Aaron *et al.* *The art of comics : a philosophical approach*. Malden, Blackwell, 2012.

MICHAUD, Robert et SIRKIS, Rubin. *L'utilisation des Oraliens et des Cent Tours de Centour dans les écoles*, Québec, Ministère de l'éducation, 1973.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION. *Les Oraliens*, Québec, Ministère de l'éducation, non daté.

NADEAU, Jean-François. *LaPalme, La caricature et autres sujets sérieux*. Montréal, l'Hexagone, 1997.

PEETERS, Benoît. *Le monde d'Hergé*. Paris, Casterman, 2004.

PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris, Flammarion, 2003.

RABOY, Marc. *Libérer la communication*. Montréal, Nouvelle optique, 1983.

ROBERT, Frédéric. *Révoltes et utopies. La contre-culture américaine dans les années 1960*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

ROBERT, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*. Ottawa, Les éditions La Presse, 1973.

ROBILLARD, Yves, (dir.). *Québec underground (dix ans d'art marginal au Québec) 1962-1972*. Montréal, Éditions Médiart, 1973.

ROCHON, Gaëtan. *Politique et contre-culture, essai d'analyse interprétative*. Montréal, Hurtubise, 1979.

VIAU, Michel. *BDQ, Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Mém9ire, Tome 1, 2014.

WARREN, Jean-Philippe et FORTIN, Andrée. *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*. Montréal, Septentrion, 2015.